

# **Personifikation, Prosopopoeia, Persona**

Figurale Spielarten des *daimon* als Gestaltung des Ausdruckslosen in der brasilianischen Literatur

## **Dissertation**

zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
**Dania Schüürmann**

**Berlin 2012**

Erstgutachterin: Prof. Dr. Ligia Chiappini de Moraes Leite  
Zweitgutachter/in: Zweitgutachterin: Prof. Dr. Susanne Klengel

Tag der Disputation: 23. November 2012

## **Vorwort**

Die vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2012/2013 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner ersten Gutachterin Prof. Dr. Ligia Chiappini für ihre uneingeschränkte Unterstützung, mit der sie dieses Projekt durch alle Schreibphasen hindurch mit Rat und Tat begleitet hat. Ebenso danke ich Prof. Dr. Susanne Klengel, die das Zweitgutachten übernommen hat, für ihre engagierte und geduldige Lektüre und Kritik. Gleiches gilt für Prof. Dr. Susanne Zepp, Prof. Dr. Uli Reich und Dr. Georg Wink, die mich mit ihren Kommentaren und Fragen in der Disputation zu einer eingehenden Prüfung und Befragung meiner Arbeit angeregt haben.

Die Möglichkeit an dieser Studie überhaupt zu arbeiten, verdanke ich an erster Stelle Dr. Cornelia Logemann, die mir im Rahmen einer Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Nachwuchsforschergruppe „Prinzip Personifikation“ der Transkulturellen Studien an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg bestmögliche Rahmenbedingungen für die Arbeit an der Dissertation bot. Für das mir hier entgegengebrachte Vertrauen und die fortwährende Unterstützung möchte ich mich sehr herzlich bedanken.

Auch danke ich Michael Mohr, Miram Oesterreich, Julia Rüthemann und Nicole Sobriel, die als Kollegen an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg für kritische Lektüren des Manuskripts und Kommentierungen meiner Artikel und Vorträge stets bereit waren. Danken möchte ich in diesem Zusammenhang auch den Teilnehmern des Kolloquiums von Prof. Dr. Ligia Chiappini, die meine Arbeit mit ihren Anmerkungen bereichert haben.

Für die Nutzungsmöglichkeiten der Quellen und Dokumente danke ich den folgenden Archiven und Bibliotheken: Universitätsbibliothek Heidelberg, dem Archiv des Museu Anchieta in São Paulo, Brasilien, der Universitätsbibliothek Campinas, Brasilien, der Universitätsbibliothek der USP, São Paulo, Brasilien.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, Eva und Dr. Dirk Schüürmann, die meinen Weg zur Literaturwissenschaftlerin stets liebevoll unterstützt und geduldig gefördert haben.

## Inhaltsverzeichnis

I. Einführung.....	1
II. Kritische Vorüberlegungen.....	14
1. Das Prinzip der Gleichzeitigkeit und anachronistische Verfahren .....	15
2. Sprachkritik und Erfahrung.....	21
3. Poetologie vs. Hermeneutik .....	24
4. Figuralstrukturen und Denkfiguren: Metaphorologie.....	25
III. Personifikation, Prosopopoeia, Persona .....	29
1. Personifikation oder Prosopopoeia: Eine ästhetisch-historische Skizze der Trope der Gestalt(ung) .....	30
2. Personifikation & Prosopopoeia im Blick der Sprachkritik in Moderne und Postmoderne .....	41
3. Vergleich: Personifikation in Darstellenden und Erzählenden Künsten.....	65
4. <i>Daimon</i> , Dämonen und Trickster.....	72
IV. Der Dämon im geistlichen Spiel: Dialektik und/oder Ambivalenz.....	76
1. Die Dämonen des Jesuitentheaters: Personifikationen des Bösen .....	78
2. Das religiöse Theater des José de Anchieta.....	81
3. Dämonologie in den Americas und Kontextualisierung der Jesuitenmission .....	90
4. Angstbeherrschung und Komik.....	98
5. Dämonen und andere Personifikationen: Spiel auf verschiedenen Ebenen .....	100
6. Das geistliche Spiel in der Moderne .....	107
7. Schlussbetrachtungen: Repräsentation des Anderen.....	115
V. Kreaturen & Prosopopoeia: Hilda Hilsts Poetik.....	118
1. Stimmengewirr.....	123
2. <i>Daimones</i> .....	129
3. Selbstreferentialität .....	136
4. Der Hermeneutische Versuch .....	139
5. Schlussbetrachtungen .....	169
VI. Performativität der Personifikation: Orixás – zwischen Kunst und Kult.....	172
1. Die orixás und die performative Dimension der Personifikation.....	177
2. Ikonographie der <i>orixás</i> .....	182
3. Personifikation und abstrakte visuelle Gestaltung: Emanuel Araújo.....	197
4. Performativität & Personifikation: Trickster <i>em cena</i> .....	203
5. Sprachkritik, Erfahrung, Personifikation: <i>Orixá</i> als <i>daimon</i> .....	218
6. Schlussbetrachtungen.....	220
VIII. MORTE CAETANA: Die weibliche Personifikation des Todes. Gewalt und Mythos im Sertão Ariano Suassunas.....	223
1. Gewalt, Mythos, Personifikation .....	226
2. Mythische Topographie: der Sertão.....	229
3. Teufel, Dämonen, Satan.....	234
4. Dämonische Weiblichkeit .....	240
5. Jaguar, Raubkatzen und Frauen .....	246
6. Performativität und dramatischer Charakter .....	253
7. Intertextuelle Bezüge .....	257
8. Kritik der (mythischen) Personifikation.....	269
9. Schlussbetrachtungen.....	274
VIII. Resümee.....	277

Formhaft, wisse, ist der Trug,  
Formfrei aber das Gewisse.  
(Ashtavakragita, 1. Gesang)

### I. Einführung

Das Ausdruckslose – entspricht es dem Formfreien? Wenn die Prämisse zählt, dass der menschliche Geist sprachlich verfasst ist, wie in dieser Arbeit angenommen wird, dann gibt es kein Denken ohne Form und das würde die Unverfügbarkeit des Ausdruckslosen sprachlich fassen. Doch kann Ausdruck auf eine andere als sprachliche Form weisen? Die Personifikation wie auch die Prosopopoeia sind Formen, figurale Formen, Abwandlungen der Persona. Wenn es sich um göttlich-dämonische Figuren handelt, dann soll also die Form einen göttlich-dämonischen Gehalt vermitteln, verkörpern, ausdrücken. Wesentlich geht es folglich um die Frage nach Form und Gehalt, nach der figuralen Verfasstheit der Sprache und Literatur, die in dieser Arbeit in kritischen Augenschein genommen wird. Hier müssen nun zum einführenden Zwecke zweierlei Schritte unternommen werden: Erstens muss die Entwicklung der vorliegenden Forschungsarbeit beschrieben werden, um deren Erkenntnisgang transparent zu gestalten und Einblick zu geben in die Arbeit, als deren nur letzter Kristallisationspunkt der Text sich versteht. Zweitens muss die Forschungssituation zum Thema der Figur<sup>1</sup> der Personifikation skizziert werden, d.h. das kritische Korpus an bestehender Sekundärliteratur zu den relevanten Themenbereichen muss verdeutlicht werden, denn in diesen wissenschaftlichen Kontext ordnet sich diese Arbeit ein.

Begonnen hat die Arbeit mit der Frage nach der Bedeutung religiöser Imagination und imaginärer Struktur für die Literatur. Ausgehend von einer Masterarbeit, die sich mit dem *teatro negro* in Brasilien auseinandersetzte, und mit dem Einfluss der afrobrasilianischen Religionen und Kulte für eine spezifische Ästhetik, so erschien die Figur und Form der Personifikation, wie sie in den *orixás* zum Tragen kommt, als ein strukturelles Moment, das ein tiefgehendes Nachdenken über die Beziehungen und Grauzonen von Literatur und Religion als Metaphysik ermöglichte. Der Widerstand gegen Normierung, Diskriminierung, Banalisierung und soziale Ausgrenzung, wie im *teatro negro* versucht, ist vielleicht wesentlich mit Fragen der Metaphysik verbunden,

---

<sup>1</sup> In dieser Arbeit wird von der Figur der Personifikation wie von der Trope gesprochen. Eine Trope ist

nicht im Sinne einer religiösen Zuflucht und Abkehr von sozialen Missständen, sondern als Fingerzeig auf eine Menschlichkeit, die sich fragend und suchend den großen Ideologien zu widersetzen weiß. Diese zweifelnde Frage, die doch als überraschend in ihrer Dringlichkeit aus der Studienabschlussarbeit hervorging, war der Beweggrund für die hier vorliegende Dissertation.

In einem ersten Schritt sollte das religiöse Theater der Vergangenheit untersucht werden, das durch den historischen Abstand und die Fremdheit seiner ästhetischen Verfahren neue Erkenntnisse bereitzuhalten versprach. Zudem waren die Referenzen an das jesuitische Theater in den späteren Materialien des 20. Jahrhunderts zahlreich. So wurde die Lektüre theoretischer und literarischer Texte des geistlichen Spiels der Kolonialzeit wegbereitend für die vorliegende Arbeit. Nachdem die Lektüre von *autos sacramentales* erfolgt und die umfassende romanistische Sekundärliteratur durchforstet war, wurde klar, dass die rigide Form dieser Spiele, die Gattung, heute so befremdlich in der Lektüre durch die Wiederholung der immer selben Strukturelemente und Thematiken, doch wesentlich mit der Frage nach einer Repräsentation des Göttlichen zu tun hatte. Aus diesem Grund interessierte nun plötzlich die Frage nach anderen Gattungen als nur dem Theater, das ursprünglich der Fokus der Arbeit sein sollte. So kamen die Prosa und die Lyrik im Bestreben, ein Korpus zu definieren, hinzu. Vorerst konzentrierte ich mich auf die theoretische Literatur zur Personifikation. Hier wurde der Verdacht der Bedeutung dieser Trope für Prosa und Lyrik bestätigt, vor allem als die Prosopopoeia als Trope in den Vordergrund rückte – eine Variante der Personifikation. Die Texte Paul de Mans unterbauten phänomenologisch und sprachphilosophisch Intuitionen bezüglich der Bezüge zwischen Religion und Kunst, insofern als dass hier die Personifikation eine Reflexion über die Beschränkungen menschlicher Wahrnehmung implizieren kann – eine Problematik relevant für religiöse wie ästhetische Verfahren der Darstellung und Sprache. In den Texten von Hilda Hilst, Prosa wie Lyrik, fanden sich sowohl starke christliche Bezüge, auch zum geistlichen Spiel, seiner Thematiken und seiner dramatischen Verfahren, als auch Prosopopoeie, und zwar in sprachphilosophischer Ausprägung (siehe Kap. V). Anschließend wurde die Aufmerksamkeit den *orixás* bzw. afrobrasilianischen Gottheiten in der Kunst gewidmet und damit den Ambiguitäten der Personifikation zwischen Gottheit und Figur, zwischen religiöser und literarischer wie ästhetischer Imagination. Die Performativität<sup>2</sup>, rituell

---

<sup>2</sup> Performativität stammt als Begriff ursprünglich aus der Sprechakttheorie und beschreibt die Wirkung des Wortes, d.h. illokutionäre Akte, in denen Worte ausgesprochen und dann umgesetzt, ausgeführt oder

anmutend, der Personifikation als Figur und Verfahren wird hier deutlich. Das ist ein Bezug zu den geistlichen Spielen *Anchietas* (siehe Kap. IV).

Mit Ariano Suassuna (siehe Kap. VII) rückte dann ein Autor ins Blickfeld, der mit seinen Volkstheaterstücken und geistlichen Spielen bekannt geworden ist. Im Fokus dieser Arbeit steht jedoch ein Roman Suassunas, in dem die Todespersonifikationen sowie weitere weibliche Personifikationen eine mythische Welt konstruieren helfen, in der Gewalterfahrungen dem Menschen zur Erkenntnis seiner Kreatürlichkeit verhelfen. Während Hilda Hilst also sprachkritische Verfahren, u.a. *Prosopopoiie*, einsetzt, um die Kreatürlichkeit des Menschen auszudrücken, so ist bei Suassuna vielmehr die Unterwerfung unter mächtige Personifikationen das Verfahren. Im Laufe der Arbeit stellte sich immer stärker ein Merkmal beider Tropen und Formen, der Personifikation wie der *Prosopopoeia* heraus, das auch die Bezüge zwischen Religion und Literatur in einer Begrifflichkeit verdichten kann: die Kreatürlichkeit des Menschen, die durch Begegnungen mit der Figur ersichtlich wird. So wurde im Begriff der Kreatürlichkeit eine Klammer für die Kolonialzeit und ihre christlich-missionarischen geistlichen Spielen und für eine postmoderne Kritik am Subjekt und an Ideologien gefunden. Wegen der großen Unterschiede zwischen den kolonialen geistlichen Spielen und dem Material aus dem 20. Jahrhundert – Unterschiede, die bereits durch die historischen Epochen in ihren Kontexten gegeben sind – ist das einleitende Kapitel zum Jesuiten *Anchietas* als die Beschreibung eines ersten Moments zu betrachten, der als solcher die Literatur Brasiliens begründet und die ersten brasilianischen dämonisch-göttlichen Personifikationen überhaupt entwickelt.<sup>3</sup> Es ist der erste historisch nachweisbare

---

konkretisiert werden. Austin ist hier der Begründer einer solchen Theorie (vgl. John L. Austin, *How to Do Things With Words*, New York 1973). Später dann wurde der Begriff in den Kulturwissenschaften im weitesten Sinne aufgegriffen (vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2004, S. 516-518). Judith Butler nutzte in einer prominenten Studie die Performativität als Konzept, um die Konstruktion von Gender zu beschreiben (vgl. Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York 1997). In der Literaturwissenschaft dagegen fungierte Performativität als Gegensatz und/oder Ergänzung zur *écriture*, vgl. etwa Jacques Rancière, *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift und Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*, Zürich 2010. In dieser Arbeit ist die Performativität als eine grundlegende Dimension von Sprache zu verstehen: Nicht allein der Text, die Schrift, das geschriebene Wort, sondern die zum Ausdruck gebrachte, aber auch hervorgerufene Erfahrung macht Sprache zu dem, was sie ist, nämlich zu einer Form des symbolischen Ausdrucks. Gerade in einer Arbeit wie dieser, in der eine literarische Figur auf ihre Zusammenhänge mit religiöser Imagination und Erfahrung in einem sprachkritischen Sinne untersucht wird, muss die Begrifflichkeit der Performativität eine wesentliche Rolle spielen, um diese Überschreitung des rein Literarischen plausibel zu machen. In gewisser Weise handelt es sich bei der Performativität (von Sprache) um eine grundlegende Prämisse der Arbeit, ohne welche die Konzeption der Fragestellungen und der Untersuchung keinen Sinn ergeben würden.

<sup>3</sup> Als „Ursprung“ im Sinne einer Definition eines historischen Moments soll das Kolonialtheater für die brasilianische Literatur natürlich nicht gelten. Ein „Ursprung“ ist vielmehr als eine Konstellation verschiedener Momente und Texte überhaupt nur denkbar (vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des*

Moment des Dämons in Brasilien. Trotz der späteren und bis ins 20. Jahrhundert sich fortsetzenden Präsenz der Figur des Dämons in den Literaturen und Künsten Brasiliens existiert, so weit mir bekannt, keine literaturwissenschaftliche sowie epochenübergreifende Arbeit zu dem Topos, die der Kontinuität der Figur gerecht wird.<sup>4</sup>

Das 20. Jahrhundert bezieht sich dann (explizit und implizit) in religiös oder metaphysisch interessierter Weise zurück auf eine Vor-Moderne – alle Differenzen eingeschlossen, die trotzdem bestehen und hier nicht zu kurz kommen sollen. Dem theoretischen Interesse der Arbeit kommt die Gegenüberstellung der modernen Texte aus dem 20. Jahrhundert mit vor-modernen (europäischen, mündlich tradierten und kolonialen) Zusammenhängen zugute, da hier neue Fragen für eine Theorie der Personifikation deutlich werden, die Theorie einer Figur und Trope, die bisher (vornehmlich) in anderen zeitlichen Kontexten untersucht worden ist. So ist eine Reflexion über die Begrifflichkeiten von (Vor-) Moderne und Post-Moderne unumgänglich geworden, die ein Forschungsdesiderat für den brasilianischen Kontext darstellt.<sup>5</sup> Die Personifikation als Figur ist für eine solche Diskussion besonders zuträglich, da epochenübergreifend und in literarischer wie religiöser Imagination mit ihr gearbeitet wird. In einem religiös geprägten Land wie Brasilien bzw. Lateinamerika ist die Frage nach der Personifikation in diesem Zusammenhang legitim, wenn nicht dringlich. Es gilt einer Bildtradition des *daimon* als göttlich-dämonischer Personifikation in den brasilianischen Literaturen nachzuspüren; hierin liegt das

---

*deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1928/1878, S. 28 u.a., vgl. auch Anm. 113 in dieser Arbeit). Die Konstellation in dieser Arbeit greift jedoch auf das frühe geistliche Spiel für ihre argumentativen Zwecke zurück und entwickelt damit eine von vielen möglichen „Ursprungserzählungen“.

<sup>4</sup> Eine kulturwissenschaftliche Arbeit, die den Dämon in seiner Bedeutung übergreifend untersucht, ist die Dissertation von Marcos Renato Holtz de Almeida aus dem Jahr 2008 von der UNESP Araraquara mit dem Titel „As metamorfoses do Diabo na Modernidade: a secularização do mito e sua apropriação pela indústria cultural do século XX“. Für Almeida steht die Theoretisierung der Kulturindustrie und ihrer Auswirkungen (Banalisierung und Kommerzialisierung) mehr im Vordergrund als eine semiologische und ästhetische Untersuchung des Dämons als Personifikation. Prof. Dr. Susanne Klengel verdanke ich den Hinweis auf die Studie „A história do diabo“ von Vilém Flusser aus dem Jahr 1965. Flusser entwickelt ausgehend von der Figur des Dämons (und der sieben Todsünden) eine eigene Geschichts- und Gesellschaftstheorie, die den Dämonen als Verkörperung menschlicher Bestrebungen nach Bedeutung und Sinnggebung überhaupt begreift. Auch in anderen Schriften Flussers werden verschiedenen Figuren des Dämonischen untersucht, wie etwa der Vampirtintenfisch (*Vampyroteuthis infernalis*). Das Dämonische wird als kreative Kraft und Urprinzip von Fortschritt und geschichtlicher Existenz beschrieben (Vilém Flusser, *A História do Diabo*, São Paulo 2006; Rainer Guldin, „Acheronta movebo“. On the Diabolical Principle in Vilém Flusser's Writing“, *Flusser Studies*, Nr. 11, 2011). Spezifische Dämonendarstellungen in der Literatur und Kunst Brasiliens werden nicht untersucht.

<sup>5</sup> Für eine Einführung in die Diskussion der Postmoderne in der brasilianischen Literatur vgl. Tânia Pellegrini & Laurence Hallewell (2006) „Brazilian Fiction and the Postmodern Horizon: Rejection or Incorporation?“, in: *Latin American Perspectives*, Vol. 33, Nr. 4.

historische Erkenntnisinteresse der Arbeit begründet.<sup>6</sup> Anhand des Bildes der göttlich-dämonischen Personifikation soll die Gleichzeitigkeit verschiedener Traditionen und Repertoires an figuraler Darstellung untersucht werden, um die Kontinuitäten religiöser Imaginationen und Themen auch in säkularisierten (postmodernen) Zeiten zu veranschaulichen.

### ***Post-Moderne***

Der vage Begriff einer Post-Moderne ist zunächst ebenso unzugänglich und kraftlos als Begriff wie eine angebliche Moderne. Doch die Post-Moderne kann tatsächlich als ein diskursives und auch literarisches Phänomen gelten, das neu und radikal die Ambivalenz und Dialektik der Moderne in den Mittelpunkt stellt, vor allem deren Subjekt- und Menschheitsbegriff.<sup>7</sup> Die Post-Moderne ist mit der Vor-Moderne insofern verbunden, als dass beide eine kritische Perspektive auf die Moderne als Diskurs zu werfen befähigt sind. In dieser Kritik spielen religiös-metaphysische Überlegungen eine wesentliche Rolle; in der Post-Moderne weniger als ideologische Gewissheiten, denn als Vehikel für wesentliche Zweifel. Das Subjekt ist hier wieder Kreatur – so lautet meine These zur Post-Moderne, die natürlich im Laufe der Arbeit näher aufgezeigt und präzisiert werden muss. Die Kreatur der Vor-Moderne ist dabei nicht dieselbe wie die Kreatur der Post-Moderne, aber es gibt Zusammenhänge. Überdies ist festzuhalten, dass die postmodernen Reflexionen zu einem Göttlich-Dämonischen nicht als „negative Theologie“ verstanden werden können – es ist unmöglich, über Gott, über das Unsagbare und Ausdruckslose<sup>8</sup> zu sprechen – wenn eine solche Negativität letztlich

---

<sup>6</sup> Für die Befragung zum historischen Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit möchte ich mich bei Prof. Dr. Susanne Zepp bedanken.

<sup>7</sup> Eine (interdisziplinäre) Studie von Peter Zima kann als Einführung in die Frage nach der Subjektconstitution in der Postmoderne dienen, vgl. Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Stuttgart 2010. Hierbei ist vor allem an Theoretiker wie Foucault und Lacan zu denken. In einem literarisch inspirierten Artikel stellt Zima besonders die Zusammenhänge und Übergänge von Moderne, Spätmoderne und Postmoderne dar, vgl. Peter V. Zima (1998) „Diskurse der Negativität: Von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard. Konstruktion und Krise des Subjekts zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *arcadia*, Vol. 33, Nr. 2. Für die literarische Methode der Dekonstruktion, die in einen Zusammenhang mit der Postmoderne gebracht wird, vgl. etwa als Einführung Barbara Johnson, „Rigorous Unreliability“, in: *Yale French Studies*, 1985, Nr. 69, S. 73-80. Für einen psychologischen postmodernen Subjekt-Begriff, vgl. Patrick Devlieger, Gerrit Loots & Jasmina Sermijn (2008) „The Narrative Construction of the Self: Selfhood as a Rhizomatic Story“, in: *Qualitative Inquiry*, Vol. 14. Für eine Einführung in die Zusammenhänge von postmodernem und postkolonialem Subjekt, vgl. Fernando de Toro (1995) „From Where to Speak? Latin American Postmodern/Postcolonial Positionalities“, in: *World Literature Today*, Vol. 69, Nr. 1.

<sup>8</sup> Das Ausdruckslose oder „o inexprimível“ ist eine Begrifflichkeit, die in engem Zusammenhang steht mit Begriffen wie „das Unsagbare“ („o indizível“), „das Unerreichbare“ („o inatingível“) u.a. Mit der Wahl für den Begriff des „Ausdruckslosen“ wollte ich auf der einen Seite die Unmöglichkeit der Darstellung eines Numinosen, Göttlich-Dämonischen nicht nur in der Sprache, sondern in jeglicher Form

eine (dramatische) Affirmation bedeutet. Nein, die göttlich-dämonischen Personifikationen und Prosopopoeie sind keine Verkörperungen einer Gewissheit; der Zweifel bleibt bestehen, gerade durch die sprachkritischen Reflexionen, die sich teils zu erkenntniskritischen Tönen ausweiten. Es wird vielmehr Differenz statt Einheit als das Absolute ausgedrückt: das zeigt sich nicht zuletzt an den *orixás*, die polytheistische Glaubensauffassungen verkörpern. Aber auch ein Reigen an Schicksalspersonifikationen oder die betonte Trinität des christlichen Gottes sind hier ein Beispiel. Letztlich ist es ein Spiel mit der Personifikation und den Prosopopoeie, die eine Erfahrung der menschlichen Existenz als durch den Tod und damit die Endlichkeit gekennzeichnet widerspiegeln.

### ***Personifikation, Prosopopoeia, Persona***

Personifikation, Prosopopoeia, als Abwandlungen und Sonderfälle der Persona<sup>9</sup>, sind also nicht nur Figuren des sprachlichen Ausdrucks, sondern Denkfiguren, Weisen der Erfahrung von Selbst und Welt. Denken wir an die jüdisch-christlichen Ursprünge der Persona-Debatte und der Darstellbarkeit des Göttlich-Dämonischen, so ist unweigerlich an die Ausdruckslosigkeit gemahnt; das Fremdgötterverbot, das Verbot der Kultstatue oder des Idols, das Bilderverbot der Bibel an und für sich, münden allesamt in einer proklamierten Nicht-Darstellbarkeit Gottes. Nicht-Darstellbarkeit und Ausdruckslosigkeit sind jedoch nicht dasselbe und in diesen Gefilden einer möglichen Unterscheidung bewegt sich das Wort Gottes, die Bibel. Der augenscheinliche Anthropomorphismus des christlichen Gottes in der Rede über ihn – Gottvater – in der christlichen Theologie und vor allem der Dogmatik stellt hierbei eine bedeutende

---

gewährleistet sehen. Zugleich sollte die Betonung aber auf künstlerischen Formen des Versuches eines Ausdrucks gewahrt bleiben, die in einem Begriff wie des „Unerreichbaren“ nicht deutlich wird. Überdies weist der Begriff des Ausdruckslosen auf philosophische Zusammenhänge, wie sie etwa von Walter Benjamin expliziert worden sind (vgl. Anm. 94 in dieser Arbeit). Benjamins Definition des Ausdruckslosen ist in dieser Arbeit insofern relevant, da die Fiktion oder Künstlichkeit der Personifikation, ähnlich wie die Konstellation der Allegorie bei Benjamin, als ein Verfahren zur Sichtbarmachung der Grenzen sprachlichen Vermögens und Erkenntnis gesehen wird und damit eine Ahnung vom Ausdruckslosen vermittelt. In der brasilianischen Literatur nutzt Clarice Lispector den Begriff des „inexprimível“ und konstituiert damit seine Wichtigkeit für die nationale Literatur, etwa in Widerklängen bei Hilda Hilst (siehe Clarice Lispector, *A Paixão de G.H.*, Paris 1988). Es sei darauf hingewiesen, dass das Ausdruckslose auch in einem Zusammenhang mit dem Erhabenen und Sublimen etwa bei Kant und Hegel in der Ästhetik diskutiert wurde. Es liegt hier also eine umfassende Begriffsgeschichte vor, die an dieser Stelle jedoch nicht ausgeführt wird, da die Funktionen, die der Begriff „ausdruckslos“ in dieser Arbeit erfüllt, wie oben benannt, auch ohne eine philosophiegeschichtliche Einordnung erfüllt werden.

<sup>9</sup> Die Persona, nicht der Mensch hier genannt, denn es geht hier weniger um Anthropomorphismus als um eine Form der Figuraldarstellung. Im Kapitel III werde ich nachdrücklicher auf diese Differenzierungen eingehen.

Problematik dar. Die Weisen des Sagens sind verschieden und entscheidend; eine anthropomorphe Darstellung ähnelt den Bildern, welche die Bibel untersagt. Auch die *orixás* sind in ihrer symbolischen Vergegenwärtigung vor allem durch Opferstätten und ihre materiale Ausstattung angedeutet statt figural ausgedrückt.<sup>10</sup> Für die Tupi-Kulturen der Kolonialzeit des heutigen Brasilien sind keine ikonographischen Götterdarstellungen bekannt.<sup>11</sup> Trotzdem ist die Personifikation eine Figur von großer Verbreitung und Wirkmacht gewesen, wenn nicht visuell-figural – wie in indigenen und afrikanischen Kulturen – so doch sprachlich-figural, im Reden von einem Göttlich-Dämonischen. Das Oszillieren des Sprechens über das Göttlich-Dämonische vom figuralen zum nicht-figuralen, oft paradoxalen, Ausdruck wird zu verfolgen sein. In der Bibel finden sich Definitionen Gottes wie das Tetragramm YHWE und „ich bin der, der ich sein werde“ (Ex 3, 14), nicht-figurale Ausdrucksweisen. Die Spur, die Differenz und *différance* von Derrida als Konzept entwickelt, ist hier bereits als eine Nicht-Identität angelegt.<sup>12</sup> Ich bin in der Gegenwart derjenige, der ich in der Zukunft sein werde, so lautet die Gottesdefinition hier. Die Vermischung der Zeiten ist ein Paradoxon, das die Schwierigkeit von Gott oder einem Dämon zu sprechen verdeutlichen mag. Der Dämon soll in dieser Arbeit als ein Nachfolger des griechischen *daimon* verstanden werden, folglich einer Schicksalspersonifikation, die nicht dem Christentum verhaftet ist und damit ein „offeneres“ Konzept darstellt als der Dämon. Auf diese Weise können auch Figuren bzw. Personifikationen aus nicht-christlichen Kulturen durch den Begriff erschlossen werden. Ein solcher Dämon als *daimon* ist dem Göttlichen sehr nahe; hier gibt es keine klare Unterscheidung zwischen dem guten Gott und dem bösen Teufel

<sup>10</sup> Vgl. Juana Elbein dos Santos, *Os Nãgô e a Morte. Pãde, Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia*, Petrópolis 2007.

<sup>11</sup> So stellte José de Anchieta fest: „Nenhuma creatura adoram por Deus, somente os trovões cuidam que são Deus, mas nem por isso lhes fazem honra nenhuma, nem comumente têm ídolos nem sortes (...)“ (Anchieta, *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, p. 339) Diese Auffassung ist auch von späteren Studien unterstützt worden, welche u.a. die vorkoloniale Situation zu beschreiben versuchen, vgl. etwa Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto & Buffalo & London 1999.

<sup>12</sup> Ausgehend von der Linguistik und F. Saussures Zeichenbegriff als Differenzial von Signifikant und Signifikat weitet Derrida dieses Auseinanderfallen des Zeichens und seine Arbitrarität in einem philosophischen Sinne auf eine unhintergehbare Differenz nicht nur in der geschriebenen und gesprochenen Sprache, sondern im Dasein des Menschen aus. Die Differenz muss als Nicht-Identität, als Nicht-Einheit verstanden werden. Die Spur einer solchen Differenz ist immer gelegt und ermöglicht als Begrifflichkeit eines methodischen Verfahrens die Dekonstruktion von Diskursen der Einheit. Zu einer detaillierteren Definition dieser Begriffe bei Derrida werde ich im Kapitel III kommen. In dieser Arbeit ist Differenz im Allgemeinen als sprachkritische Begrifflichkeit verwendet, als Differenz zwischen Sprache und bezeichneter Welt, zwischen rhetorischer Figur und Idee; da die menschliche Wahrnehmung immer schon sprachlich verfasst ist, ist die Differenz jedoch ebenfalls als ein weitgreifender erkenntniskritischer Begriff zu verstehen.

mehr, sondern beide sind Personifikationen eines Ausdruckslosen.<sup>13</sup> In der Untersuchung von Personifikationen, Prosopopoeie und Persona, von figuralen Gestalten und Gestaltungsweisen, in der Rede von Gottheiten, Göttern, *daimones* und Dämonen, ist auch die Frage nach einer ethischen Bedeutung des Sprechens über das Göttlich-Dämonische gestellt. Die indigenen Völker, die afrobrasilianischen Kulte, die von Gewalt und Armut gezeichneten *sertanejos*, die Frauen – sie alle begegnen hier Personifikationen in ihrer Kondition des Anderen. Wie kann die Erfahrung der eigenen Kreatürlichkeit in der Begegnung mit dämonisch-göttlichen Wesen nicht nur zu einer Kritik der Autonomie des Subjekts führen, sondern dieses auch in einem Sinne der Menschlichkeit zum Widerstand befähigen? Die Lektüren dieser Arbeit ordnen sich unter anderen dieser Frage unter, die ebenso die postmoderne Theorie und die Dekonstruktion als Methode betrifft, die vielleicht auch als ethische Verfahren gesehen und stärker in diesem Sinne verstanden werden sollten.

### ***Bisherige Forschungssituation***

Nun komme ich zum zweiten wichtigen Aspekt dieser Einführung in die vorliegende Arbeit. Der Verlauf der Forschung ist hier bereits beschrieben worden, doch nun muss erläutert werden, in was für eine Forschungssituation bezüglich der beherrschenden Themen sich diese Arbeit einordnet. Bezüglich der einzelnen Materialien des Korpus stellt sich die Situation folgendermaßen dar:

Zur Personifikation und zur Prosopopoeia im Allgemeinen lässt sich ohne Zögern sagen, dass diesen Figuren bisher kein großes Interesse in der Literaturwissenschaft entgegengebracht worden ist, weder bezüglich der europäischen noch der lateinamerikanischen oder brasilianischen Literatur. Vereinzelt Versuche, diese Redefiguren, ähnlich wie mit der Allegorie geschehen, in der Forschung zu rehabilitieren, sind bisher ohne größere Wirkung geblieben.<sup>14</sup> Vor allem die (sprachkritischen) Grauzonen zwischen der Personifikation als rhetorischer Trope – in

<sup>13</sup> Für eine kurze Begriffsgeschichte des *daimon* und eine genauere Erläuterung vgl. Kap. III, S. 72.

<sup>14</sup> Für den lateinamerikanischen Kontext ist mir eine einzige Studie bekannt, vgl. Waldo Ross, *Problemática de la literatura hispanoamericana*, Berlin 1976. Hier wird die Personifikation unter der spezifischen Hypothese einer intensiven Emotionalität untersucht, die der Autor als kennzeichnend für die lateinamerikanische Literatur (und implizit Kultur) ansieht – insofern muss die Studie bereits als problematisch und generalisierend betrachtet werden. Im deutschen Sprachraum sind Studien zur Personifikation zumeist auf das Mittelalter bezogen, vgl. etwa Christian Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a.M. 2003. Die einzige Übersichtsdarstellung zur Figur der Personifikation, die diese ausschließlich und nicht im Zusammenhang mit der Allegorie abhandelt, ist James Paxsons Studie, vgl. James J. Paxson, *The poetics of personification*, Cambridge 1994.

Literatur und Künsten – und der Personifikation als phänomenologische Wahrnehmungskategorie – etwa in mythischen und religiösen Kontexten – sind hier zu entwickeln anhand der göttlich-dämonischen Personifikation. Dies stellt einen neuen Ansatz in der Forschung zur Personifikation und Prosopopoeia dar.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Theaterstücken der Katechese des José de Anchieta überwiegen zweierlei Betrachtungsweisen, die beide ausgehend von Werturteilen ihren Anfang nehmen. Erstere Weise ist als Hagiographie zu beschreiben, geleitet von der „Heiligkeit“ Anchieta, die Bewunderung auslöst, auch Bewunderung für seine linguistischen Kenntnisse und literarischen Vermächnisse. Zweitere Weise ist durch ein gegenteiliges Urteil gebrandmarkt: als Vertreter der kolonialen Beherrschung und Katechese kann Anchieta nur kritisch gesehen werden, seine Theaterstücke sind dürftig, seine literarischen Ambitionen allein von den Machtinteressen der Jesuiten geleitet. Die Form des geistlichen Spiels mit seinen allegorischen Verfahren und den omnipräsenten Personifikationen wird folglich entweder als billige Kopie eines Theaters wie das von Calderón oder aber als gelungene christliche Dramaturgie beurteilt.

Die Sekundärliteratur zu Hilda Hilst ist dagegen von einer einzigen „Mode“ geprägt. Eine feministische und postmoderne Interpretation ihrer Werke überwiegt, in denen vor allem das provokante Element von Interesse zu sein scheint. Die Lyrik tritt gegenüber der Prosa ins Hintertreffen. Insgesamt hält sich der Umfang der existierenden Arbeiten im Rahmen, jedenfalls wenn es sich um Monographien handelt. Größere Rezeption hat Hilda Hilst erfahren, wenn man an den Universitäten nach Abschlussarbeiten und im Internet nach veröffentlichten Artikeln sucht. Die Beziehungen Hilda Hilsts zu einer christlich geprägten Literatur und einem religiösen Imaginären sind angedacht, nicht aber in einer formalen Analyse untersucht. Auch detaillierte Einzelstudien zu ausgesuchten Erzählungen der Autorin sind nicht zu finden.<sup>15</sup>

Für den nordostbrasilianischen Autor Ariano Suassuna stellt sich die Lage wiederum vollkommen anders da. Über das Theater wie auch die Prosa Suassunas existieren umfassende Arbeiten, Monographien eingeschlossen.<sup>16</sup> Das Theater wird zu Recht, wie ich meine, zumeist unter regionalen und volkstümlichen Kriterien betrachtet. Die Romane dagegen sind weniger in Einzelstudien unter Augenschein genommen worden

---

<sup>15</sup> In Kapitel V zu Hilda Hilsts Poetik wird eingehender auf die Sekundärliteratur eingegangen (vgl. Anm. 270).

<sup>16</sup> Auch hier muss an das Kapitel zu Suassuna verwiesen werden, das eine genauere Aufarbeitung der Sekundärliteratur umfasst (siehe Kap. VII).

als vielmehr in Studien zum Gesamtwerk Suassunas. Ausnahmen bestätigen jedoch die Regel und so sind Dissertationen zur Prosa Suassunas durchaus aufzufinden. Eine gender-kritische Annäherung an Suassunas Figuren hat es bisher nur sehr vereinzelt und in Ansätzen gegeben. Zudem ist der Roman „A Pedra do Reino“, der in dieser Arbeit den Mittelpunkt des analytischen Interesses bildet, bisher kaum genauer, d.h. im Hinblick auf seine Strukturen untersucht worden.

Im Fall der *orixás* als Personifikationen handelt es sich um einen Sonderfall. In der Literatur und Kunst sind diese figuralen Gestaltungen nie als solche, sondern wenn überhaupt als Gottheiten gelesen worden. Weder ein Dichter und Dramatiker wie Cuti noch ein bildender Künstler wie Emanuel Araújo sind jemals im Hinblick auf Einzelanalysen untersucht worden. (Kap. VI)

### ***Zusammenfassung & Hypothesen***

In der vorliegenden Dissertation „Personifikation, Prosopopoeia, Persona. Figurale Spielarten des *daimon* als Gestaltung des Ausdruckslosen in der brasilianischen Literatur“ ist eine poetische Figur als zentrales Augenmerk gewählt. Götter, mythische Figuren und Dämonen sind konkrete Kristallisationen und Schnittstellen der Figur. Die übergreifende Hypothese des Ansatzes lautet dahingehend, dass dämonisch-göttliche Personifikationen (und Prosopopoeie) in der Literatur die Gestaltung und gleichzeitige Reflexion des sprachlich Ausdruckslosen ermöglichen. Der Dämon als Personifikation des Bösen, aber auch des Fremden, Ambivalenten, letztlich der Differenz schlechthin, bezeichnet seit dem jesuitischen kolonialen Theater – der geistlichen Spiele eines José de Anchieta – einen solchen Ort in der brasilianischen Literatur. In der theoretischen Begriffsgeschichte der Personifikation (und Allegorie) ist eine Verschiebung zum Konzept der Prosopopoeia, also dem Stimme-Verleihen, das ohne Gestalt und abstrakten Inhalt auskommen kann, festzustellen. In der Moderne, insbesondere seit Beginn der Romantik, so sieht es Paul de Man, ist die Prosopopoeia zu einer wichtigen Trope avanciert, wenn nicht gar zu der zentralen Trope jeglicher Literarizität.<sup>17</sup> Anhand ausgewählten dramatischen und prosaischen Materials sollen die folgenden zentralen Forschungshypothesen untersucht und detailliert entwickelt werden:

---

<sup>17</sup> Im Folgenden wird die Prosopopoeia als eine Variation der Personifikation behandelt. Daher ist teils aus ökonomischen Gründen nur die Personifikation als Figur in einem allgemeinen Sinn genannt. Zusätzlich ist die Orthographie der „Prosopopoeia“ nicht eindeutig. In den englischen Texten taucht immer wieder „prosopoeia“ auf. Hier ist durchgängig „Prosopopoeia“ verwandt.

1. Anhand der Figur der Personifikation und der ihr verwandten Prosopopoeie lassen sich in literarischen Texten Konzeptionen von Vor-Moderne, Moderne und Post-Moderne diskutieren, die unabhängig von einer Säkularisierung, ja im Gegenteil durch eine Kontinuität religiöser Diskurse und Imaginationen geprägt sind, sich aber anders darstellen und ausprägen.
2. Der Dämon ist als Personifikation des Bösen seit jeher, d.h. seit dem schriftlich festgehaltenen kolonialen Theater der Jesuiten, eine Figur der Differenz und eignet sich in seiner Ambiguität zur dekonstruktiven Auflegung von Brüchen und Leerstellen, die sich um den zentralen Begriff des Ausdruckslosen gruppieren.
3. Der Dämon und die Personifikation ermöglichen metapoetische Reflexionen in besonderem Maße. Der selbstreferentielle Bezug der Literatur auf sprachkritische Überlegungen ist in die Figur des Dämons gefasst.
4. Der Dämon ist in diesen Funktionen Figuren des Göttlichen sehr nah und vielmehr als daimon zu verstehen.
5. In der Begegnung mit der Personifikation, ob dämonisch oder göttlich, wird ein Moment der Erkenntnis der Kreatürlichkeit als menschlicher Existenzbedingung möglich.

Der Gegenstand der Untersuchung, die Figur der Personifikation, wird auf drei verschiedene Weisen untersucht. Erstens wird sie in ihrer weiten Verbreitung und Bedeutung für narrative und dramatische Verfahren herausgestellt. Dies ist ein formaler Aspekt. Zweitens dient die Figur als sprachkritisches Verfahren. Dies wäre der literaturkritische und theoretische Aspekt. Drittens ist sie befähigt, die Beziehungen zwischen religiöser und literarischer Imagination sichtbar zu machen. Konkret auf das literarische Korpus und seine nicht nur zeitlich unterschiedlich einzuordnenden Materialien bezogen wird sich die Figur Personifikation folgendermaßen untersuchen lassen:

### *Personifikation als hermeneutischer Schlüssel zum metaphysischen Gehalt*

In einigen metaphysisch orientierten Texten ist die Personifikation als hermeneutischer Schlüssel zu verstehen, der ebendiesen Gehalt offenlegt. In den Texten von Hilda Hilst befinden sich die Protagonisten häufig in einem Dialog mit einer nicht Form gegebenen, aber sprechenden Personifikation bzw. Prosopopoeia, die ein Prinzip der Ambiguität

zwischen Göttlichem und Dämonischem verkörpert, und über die Körperlichkeit und Verzweiflung des Menschen hinausweist. Anhand des Prinzips Personifikation und/oder Prosopopoeia kann hier der philosophische Gehalt der Literatur sichtbar gemacht und untersucht werden.

### *Personifikation als Rettung des Mythos in seiner Bildlichkeit*

In den Texten Ariano Suassunas sind die auftretenden Personifikationen, d.h. Dämonen, Teufel und der Tod, eng verwandt mit einer mythischen Bildsprache, die in ihrer überzeitlichen und überräumlichen Eigenart in eine Spannung mit den geschichtlichen Elementen der Narrativen gerät. Die Nutzung indigener, afrikanischer, europäischer, schließlich brasilianischer mythischer Universen ist für Suassuna Teil einer eigenen Ästhetik, die sich auch als Widerstand gegen europäische Formen und Inhalte versteht. Die Personifikationen sind hier nahezu Figuren der Versöhnung zwischen Regionalem und dem universalem Gehalt ihrer Form gegebenen Konzepte. Die Gewalterfahrungen, welche die Protagonisten der Romanwelt Suassunas machen, zeigen sich in der Unterwerfung der menschlichen Figuren unter die Personifikationen. Eine übermächtige Personifikation lässt den Menschen verstummen und seine Kreatürlichkeit wird damit sichtbar. Die exaltierte Weiblichkeit der Personifikationen Suassunas ist ein weiteres theoretisches Moment dieser Untersuchungen des Romans.

### *Personifikation als Veräußerlichung der Multiplizität eigener Identität(en)*

Der Bewegung des Personifizierens ist eine Veräußerlichung inhärent. In einigen Texten sind die Personifikationen deutlich Emanationen einer als gespalten und vielfältig erfahrenen Identität. Die Differenz der Sprache verweist bis ins eigene Innerste des Menschen. Hilda Hilst exploriert diese Dimension der Personifikation, die als Verkörperung der inneren Stimme des Protagonisten gelten kann. Der Dämon ist auch mächtig, weil er im Menschen wohnt. Zugleich können die Personifikationen hier dazu dienen als verkörperte Werte und Ideen eine Identitätsreflexion und -entwicklung eines Protagonisten oder dramatischen Subjekts von außen anzutreiben, voranzubringen. Diese didaktische Funktion der (vor allem) dramatischen Personifikationen hat eine lange Tradition in der Literatur und findet sich hier etwa im (afrobrasilianischen/„schwarzen“) Theater eines Cuti.

*Personifikation in einem agonalen Kräftemessen*

Die klassisch christlichen Dämonen des José de Anchieta aus dem jesuitischen Kolonialtheater sind als Personifikationen der bösen Macht im agonalen Kampf mit der guten, als Teil einer Opposition also, zu sehen. Als Figur der Gegensätze verweist das Prinzip Personifikation hier auch auf seine religiöse Ausprägung. Die allegorische Verfassung der Stücke wird hier ebenfalls ersichtlich. Es zeigt sich, dass der Dämon als Personifikation zwischen tatsächlicher Personifikation und Subjekt oszilliert, sowie er insgesamt als ambivalent zu betrachten ist, und als Fokus der Analyse die Einheit des Textes und des Diskurses um das Jesuitentheater aufzusprengen vermag. Dialektik und Ambiguität sind wichtige Begrifflichkeiten, die in diesem Zusammenhang problematisiert und diskutiert werden müssen.

*Personifikation als rituelle Anleihe: Performativität*

Schließlich ist der Dämon als Personifikation des Bösen und Ambivalenten im Rahmen des Theaters auch rituell-performativ umsetzbar. In den dramatischen Texten Cutis sehen wir diese Dimension angedacht. Abrupt, gestisch und mimisch, wird der Dämon bzw. Exu hier als Bruch inszeniert, als Schrecken und Absurdum. Damit wird er performativ zu einer Figur der Differenz. In intertextuellen Momenten und der Referenz an visuelle Traditionen zeigt sich überdies die Gewichtung der Performativität für die Trope und Figur der Personifikation im Allgemeinen, über das dramatische Korpus hinaus.

## II. Kritische Vorüberlegungen

Der methodische Weg, der in dieser Arbeit gewählt wurde, ist gekennzeichnet durch einige grundlegende Prämissen, die an dieser Stelle explizit gemacht werden sollen. Eine methodische Reflexion ist bedeutend, um zum einen den Erkenntniswert der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung annähernd verlässlich beurteilen zu können, und um zum anderen die transdisziplinäre Herangehensweise, in deren Kontext diese Arbeit entstanden ist, zu verdeutlichen.

Die grundlegenden Prämissen der Arbeit sind die folgenden: Die brasilianische Literatur, d.h. Literatur in Brasilien, ist immer im Dialog mit den Literaturen der Welt zu denken, vor allem mit der Literatur Europas, die in der Konstitution lateinamerikanischer Literaturen prägend war. Eine Folge dieser Ansicht sind die häufigen Vergleichsmomente der analysierten Literatur mit literarischen Werken aus anderen Ländern und Kontexten. Zweitens, und damit zusammenhängend, wird dem Vergleich eine erkenntnisfördernde, ja unabdingliche Bedeutung zugesprochen. Erst in den Beziehungen, Ähnlichkeiten wie Unterschieden, der verschiedenen Texte untereinander werden die theoretisch-abstrakten Momente deutlich.

Drittens wird in dieser Arbeit von einer Postmoderne ausgegangen, d.h. eine Kritik an der „Moderne“ vorgenommen, die in ihren wesentlichen konstitutiven Merkmalen dekonstruiert wird. Eine solche postmoderne Annäherungsweise ist nicht präzise zeitlich festzulegen; das Post der Moderne beschreibt vielmehr einen Blickwinkel, der hier jedoch auch im Umgang mit neuzeitlich kolonialen Texten eingenommen wird. Die vierte Prämisse lautet dahingehend, dass literarisch-künstlerische Imagination und religiöse Imagination einander in wesentlichen Strukturen ähneln. Es ist hier kein Plädoyer für den Glauben geschrieben, keine spezifische Religion in den Vordergrund gestellt, im Gegenteil, gerade der Literatur kommt ein wahrhaftes Moment zu, das so oft nur die Religion für sich in Anspruch nimmt. Die Erklärung der Gemeinsamkeiten von Religion und Literatur als Meta-Physiken schreibt sich aus den Eigenarten der Sprache fort. Diese Zusammenhänge werden in der ganzen Arbeit im Fokus stehen, mal explizit, mal unterschwellig anwesend verhandelt. Doch nun, nach der Schilderung der grundlegenden Prämissen, zu der konkreten Struktur dieses II. Kapitels.

In einem ersten Schritt wird ein zentrales Konzept der Moderne, nämlich der Fortschritt kritisch untersucht und ein Prinzip der Gleichzeitigkeit statt der Sequenz

verfochten. Das Verfahren einer Gegenüberstellung literarischer Texte aus dem 20. Jahrhundert mit einem historischen Moment des späten 16. Jahrhunderts wird hier in einen breiteren Kontext gestellt und erläutert. In einem zweiten Schritt wird die schon unter den Prämissen genannte Beziehung zwischen Kunst bzw. Literatur und Religion methodisch zugänglich gemacht. Dies geschieht durch eine sprachkritische Methode, die den Begriff der Erfahrung für die Kritik der Sprache und den Zugang zur Metaphysik nutzt. In einem dritten Schritt wird eine sehr entscheidende und grundsätzliche Debatte aufgegriffen: die Opposition zwischen Dialektik und Dekonstruktion, sowie Hermeneutik und Poetologie. Der Versuch einer Synthese – an dieser Stelle theoretisch, später dann konkret bei der Analyse der literarischen Werke – wird unternommen. In einem letzten Schritt wird die methodische Entscheidung vor allem figurale Konzeptionen zu verfolgen, vertreten. Das analytische Verfolgen von Bildern – Personifikationen, Prosopopöie, Persona – hat mit einer spezifischen Sicht auf die Literatur zu tun.

Den einzelnen methodischen Entscheidungen entsprechen die grundlegenden theoretischen Denker, deren Arbeiten hier zum Leitfaden gewählt wurden. Das Interesse für Bilder teilen der Philosoph Hans Blumenberg, Walter Benjamin und die Denker Haroldo de Campos und Lezama Lima sowie Erich Auerbach mit seiner Begründung der Figura. Die sprachkritische Denkweise ist bei Derrida, de Man, und seinem Vorgänger Benjamin festzustellen, wobei gerade Letzterer auch über den Zusammenhang von Kunst und Religion viel zu sagen hat. Paul de Man ist dagegen hier nochmals zu nennen für seine Überlegungen zur Prosopopoeia, also einer figuralen Ausdrucksweise. Er und Derrida sind überdies hilfreiche Referenzen für eine dekonstruktivistische Methodik. Sie alle, Benjamin, Derrida, de Man, Blumenberg, Campos und Lezama Lima, denken eine Kritik der Moderne.

### **1. Das Prinzip der Gleichzeitigkeit und anachronistische Verfahren**

In diesem ersten Abschnitt des methodologischen Kapitels geht es in erster Linie um eine methodische Rechtfertigung des gegenüberstellenden Moments zweier Epochen in dieser Untersuchung. Nun sind zweierlei Momente bezüglich des Korpus anzumerken: Das erste Moment betrifft die Ähnlichkeit der Texte untereinander. Alle analysierten literarischen Texte sind religiös, d.h. metaphysisch orientiert. In allen diesen Texten gibt

es eine Ebene des Meta oder Über-Menschlichen bzw. des Göttlich-Dämonischen, stets repräsentiert durch figurale Spielarten der Personifikation. Während sich Anchieta, Hilst und Suassuna auf einen christlichen metaphysischen Kontext beziehen lassen, so gilt dies für die drama-tischen Stücke etwa eines Cuti nicht. Diese letzteren referieren in verschiedenen Graden der Ausdrücklichkeit auf die afrobrasilianischen Kulte und Glaubenswelten. Alle Texte jedoch – es sei wiederholt – beziehen sich auf eine metaphysische Ebene der menschlichen Existenz. Neben dieser grundlegenden Ähnlichkeit, welche die Auswahl der Autorinnen und Autoren wesentlich bestimmte, gibt es jedoch auch Differenzen, die ebenso das Korpus definierten. So setzt Anchieta Personifikationen einer christlichen Glaubenswelt ein, während Hilda Hilst aus der Personifikation zur Prosopopoeia wechselt. Suassuna und die dramatischen Stücke beziehen sich stärker auf populäre Ausdrucksformen der Personifikation in der Alltagswelt. Auf diese Weise, durch die Differenzen hindurch, entsteht ein komplexes Bild der Figur der Personifikation.

Durch das anachronistische oder nicht-chronologische Verfahren, d.h. literarische Texte aus unterschiedlichen Epochen und Traditionen zu behandeln, entsteht nicht nur ein vollständigeres Bild einer Figur, sondern es wird die Gleichzeitigkeit verschiedener poetischer Dimensionen und Bedeutungen betont, die sich eben nicht einem Begriff der Entwicklung unterordnet. Die Kritik an einer „Moderne“, die an den Fortschritt, die Sequenz, die Teleologie, die fortschreitende Entwicklung festgemacht ist, wird hier evident. Natürlich bedeutet dies nicht eine völlige Vernachlässigung historischer Kontexte. Im Gegenteil: Gerade im Hinblick auf das koloniale geistliche Spiel muss der historische Kontext der Form des *auto sacramental* mitgedacht werden. Die Beziehungen zwischen einer solchen Tradition des geistlichen Spiels und der dramatischen Produktion eines Ariano Suassuna werden thematisiert. Diese Beziehungen werden jedoch primär als bildliche Beziehungen (von ähnlich gearteten dämonischen Personifikationen) verstanden, denn als Beziehungen einer zeitlichen Abfolge.<sup>18</sup> Es wird einer figuralen Beziehung gefolgt, die retrospektive Bezüge ermöglicht, aber deren Bildlichkeit bereits eine Gleichzeitigkeit impliziert. Als Methode in der konkreten Arbeit am Text folgt daraus die Maxime, nicht zuerst Botschaften und Bedeutungen enträtseln zu wollen, sondern der Logik von Bildern und Figuren zu folgen. Die Denker des so genannten Neobarock haben die Bildlichkeit als

<sup>18</sup> Vgl. Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3). Diese Auffassung vom Bild hängt mit der Allegorie-Konzeption Benjamins zusammen (vgl. Kap. III).

Charakteristikum einer lateinamerikanischen Kultur nachdrücklich entwickelt – José Lezama Lima an erster Stelle –, doch hier soll nur auf das spezifische Denken Limas und Haroldo de Campos eingegangen werden, statt den sehr generellen Begriff des Neobarock einzusetzen.<sup>19</sup> In einem Beitrag von 1981 sagt Haroldo de Campos:

Daí a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como união platónica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o des-carácter, ao invés do carácter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogéneo.<sup>20</sup>

Fragmentierung, Dis-Charakter und Heterogenität lassen sich im Bild bannen; dies hat auch mit dem transkulturellen Charakter des Bildes der Personifikation zu tun.

Transkulturation beschreibt den Prozess der Entstehung von Trans-Kulturen; dem Präfix „trans“ gemäß geht es im Wesentlichen um eine Überschreitung. Der Dämon ist die Trans-Figur schlechthin, wie in der historisch-fiktiven Studie „Historia de una pelea cubana contra los demonios“ aus dem Jahr 1959 von Fernando Ortiz, einem Vordenker der Transkulturation, deutlich wird:

Se sostiene que los demonios, como los ángeles y los santos, a veces pueden penetrar a través de las paredes en los recintos cerrados, inmovilizarse en su sitio o hacerse muy pesados de modo que no pueden ser trasladados de lugar, y otras maravillas sobre humanas. Cualquiera de estos portentos, incombustibilidad, visibilidad, levitación, clarividencia, etc., habría quizás convencido a los remediano, no ya de la posibilidad ortodoxa de las arengas de *Lucifer* escondido en el cuerpo convulso de Leonarda, sino de su certeza y verificación. Nada de eso fue procurado. La negra Leonarda no fue una exaltada mística o *alumbrada* a la que daban arrobos más o menos visionarios, proféticos o eróticos. No fue tampoco una histérica como muchas con las *estigma*, ni con “vozes interiores”; ni se le aparecieron santos ni ángeles, ni muertos; ni ella bajaba ocasionalmente al purgatorio ni al infierno. La morena carecía de personalidad relevante. No era sino una simple negra esclava, como otras miles, a la cual se le “subía el santo” o se “le montaba el *nkisi*”, entes espirituales que el padre González tradujo de “demonios”. Esto no implica necesariamente que la negra Leonarda fuere cómplice maliciosa del cura o del diablo. Probablemente esa esclava Leonarda fue la persona de más buena fe, por ventura la única inocente, en las escenas de todo aquel drama.

Aun cuando no consta cuál fue la nación de su oriundez entre las muchas que fueron rapiñadas por los negreros y surtieron de esclavos a las islas de América, siendo negra africanoide la criolla

---

<sup>19</sup> Für eine fundierte und umfassende Einführung in die Theorien des Neobarock siehe Lois Parkinson Zamora und Monika Kaup (Hg.), *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham und London 2010. Auch hier wird auf die Kritik an der Moderne als einem verbindenden Element aller neobarocker Autoren hingewiesen: „The reasons for such widespread interest in revalidating the European Baroque during this period vary according to writer and place (...). It is, however, safe to say that all combine, in relative measures, an increasing skepticism toward Enlightenment rationalism and realism with the desire for formal experimentation.” (ebd., S. 5) Im lateinamerikanischen Kontext verband sich die Kritik an der Moderne dann mit einer kulturpolitischen Definition der „anderen“ barocken Identität Lateinamerikas, in Abgrenzung von Europa und den ehemaligen Kolonialmächten.

<sup>20</sup> Haroldo de Campos, „Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”, in: *Revista Colóquio/Letras*, Nr. 62, 1981, S. 10-25. Siehe auch die englische Übersetzung „The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration”, in: Parkinson Zamora, *Baroque New Worlds* (Anm. 19), S. 323.

Leonarda, aunque ya ladina y no bozalona, y sintiendo en su cuerpo la frenesía de lo numinoso, lógico era que sus sobrenaturales huéspedes fueren también de africana prosapia y de la misma ancestralidad donde se había sedimentado el acervo mental que la Leonarda traía en la subconciencia. Siendo así ¿por qué iba a ser precisamente *Lucifer*, numen judeo-cristiano, quien se metiera en aquel cuerpo de negra anatomía y no uno de tantos seres de los espacios, nacidos en África y concedores de los más recónditos meandros cerebrales de sus nativas gentes? A juzgar por la extraordinaria potencia del místico delirio, que digno parecía no sólo del caudillo de los infiernos sino de treinta legiones de sus guerreros, no es muy aventurado pensar que en los paroxismos de la negra Leonarda estaba entremetido *Changó*, el dios del fuego, de los rayos, de las centellas y de los truenos, el dios de la sensualidad erótica, el dios terrible del panteón yorubá, que todavía en la santería de Cuba encarna cotidianamente sus impulsos en las convulsiones de sus creyentes, cuando a éstos les *baja el santo* y los *monta* para cargarlos de su sacra numinosidad. Quien ha visto a los posesos de *Changó* en las liturgias afrocubanas sabe que ese violentísimo numen vale por legiones de diablos, que es sabichoso como *Lucifer* y que también habla lenguas, profetiza y sirve a sus fieles a cambio de sus obligaciones devotas.

No importa que el furibundo dios africano se hiciera pasar por *Lucifer*; cuestión de mimetismo.<sup>21</sup>

Die Entität *Changó* gibt sich als *Luzifer* aus, mimetisiert, soll heißen ahmt den christlichen *Luzifer* nach. Die Maskenhaftigkeit des Bösen, der Teufel in vielgestaltigen Figuren, hat sich anhand transkultureller Gegebenheiten eine weitere Maske gesucht. Eindringlich verdichten sich in der Figur des Dämons Diskurse des Anderen.

In dieser Arbeit steht die Transkulturalität als Begriff in einem engen Zusammenhang mit der Personifikation des Dämons; beide können anhand einer Metaphorologie begriffen werden. Die Transkulturalität wird fast immer anhand von Metaphern gefasst: der kubanische *ajíaco*, ein Eintopf, bei dem alles zu einem Gericht eingekocht wird, steht als Metapher für die kubanische Transkulturalität bei Ortiz. Die Personifikation des Dämons ist bei Ortiz ebenfalls ein Anzeichen transkultureller Verhältnisse und bringt das abstrakte Konzept des Bösen in menschliche Form. Mit uneigentlicher Rede, mit Tropen der Vermenschlichung und der Verdinglichung (Kultur als Ding, als Entität), versuchen wir der Wirklichkeit beizukommen. Hierbei ist nach Hans Blumenberg zwischen der Trope der Metapher, die seit der klassischen Rhetorik der alleinigen Ornamentik von Rede zugeordnet wird, die Wirkung der Rede verstärken soll, und einer „absoluten Metapher“ zu unterscheiden, die etwas Unsagbares zum Ausdruck zu bringen versucht. Eine so genannte „absolute Metapher“ ist nach Blumenberg folgendermaßen zu definieren:

Absolute Metaphern ‚beantworten‘ jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht *stellen*, sondern als im Daseinsgrund *gestellte* vorfinden. (...) Die Metapher als Thema einer Metaphorologie in dem uns hier beschäftigenden Sinne ist ein wesentlich *historischer* Gegenstand, so daß ihr Zeugniswert zur Voraussetzung hat, daß der Aussagende selbst *keine* Metaphorologie besaß, ja nicht einmal besitzen konnte. Unsere Situation ist daher gekennzeichnet durch das positivistische Programm einer entschlossenen Kritik der Sprache in ihrer ‚Leitfunktion‘ für unser Denken, wobei

<sup>21</sup> Fernando Ortiz, *Historia de una Pelea Cubana contra los Demonios*, La Habana 1959/1975, S. 114.

ein Ausdruck wie ‚wahr‘ im Nu ganz überflüssig wird (Ayer), *oder* (bzw. und) durch die ‚Überweisung‘ jener einst in Metaphern sich niederschlagenden Leistung an die – als in unhistorisch – unmittelbarer Produktivität fortdauernd vermeinte – *Kunst*, wobei die Insistenz jener Fragen sich als unübergebar erweist. In Gestalt einer Heraushebung und Interpretation von Aussageelementen der Kunst mag also die Aufgabe und Methodik der Metaphorologie auch über die historische Gegenstandssphäre hinaus führen.<sup>22</sup>

Als „absolute Metapher“ würde sich in der Kunst die Figur des Dämons verstehen lassen; der *ajíaco* dagegen entspricht vielmehr einer Metapher der klassischen Rhetorik, einer Veranschaulichung. Ähnlich wie Ortiz seiner Leonarda ein Unterbewusstes afrikanischen Erbes unterstellt, so sieht Blumenberg die historisch bestimmbaren Metaphern als konstituierend für die uns mögliche Erkenntnis an: „Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.“<sup>23</sup> So spricht die Existenz kulturspezifischer Metaphern für die Schwierigkeit einer transkulturellen Verständigung, deutet auf die Komplexität einer solchen Verstehens- und Erkenntnisleistung hin – ganz im Gegensatz zu romantischen Vorstellungen. Interessant wird es dann, wenn Blumenberg den Mythos und die religiös gefasste Metaphysik mit in seine Überlegungen einbezieht:

Die absolute Metapher, so sahen wir, springt in eine Leere ein, entwirft sich auf der *tabula rasa* des theoretisch Unerfüllbaren; hier hat sie die Stelle des nicht mehr lebendigen absoluten Willens eingenommen. Metaphysik erwies sich uns oft als beim Wort genommene Metaphorik; der Schwund der Metaphysik ruft die Metaphorik wieder an ihren Platz.<sup>24</sup>

Das mythische Denken und der Ausdruck in mythischen Erzählungen kann dabei als Metaphorik verstanden werden. Allerdings hebt der Philosoph den historischen Unterschied von Mythos und Metapher hervor:

Auch im Mythos sind Fragen lebendig, die sich theoretischer Beantwortung entziehen, ohne durch diese Einsicht verzichtbar zu werden. Der Unterschied zwischen Mythos und „absoluter Metapher“ wäre hier nur ein genetischer: der Mythos trägt die Sanktion seiner uralten-unergründbaren Herkunft, seiner göttlichen oder inspirativen Verbürgtheit, während die Metapher durchaus als Fiktion auftreten darf und sich nur dadurch auszuweisen hat, dass sie eine Möglichkeit des Verstehens ablesbar macht.<sup>25</sup>

So können sich aus Mythen Metaphern und Begrifflichkeiten entwickeln, aber auch aus Begriffen Metaphern.

---

<sup>22</sup> Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 23f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 91f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 193.

<sup>25</sup> Ebd., S. 112.

Eine Re-Mythisierung ist zumeist Teil literarischer Transkulturation(en). Angel Rama macht diesen Aspekt als unabdingbar für seine transkulturellen Narrative des Widerstands aus.<sup>26</sup> Wie Blumenberg feststellt, führt ein „Schwund“ der Metaphysik bzw. das Fehlen einer kollektiv verbindlichen Metaphysik zur Verlebendigung der Metaphern. Nach José Lezama Lima, einem kubanischen Intellektuellen und Dichter, ist das so genannte poetische Wissen [„conocimiento poético“], ein Wissen in Bildern und Metaphern, gar dasjenige, das Geschichte konstituiert. Der Mythos der Antike ist durch das Bild und die Ähnlichkeit ersetzt worden; Gewissheiten sind verloren gegangen. Gemäß seiner theoretischen Überlegungen arbeitet Lezama Lima metaphorisch. Hierbei wird dezidiert an einer amerikanischen Ästhetik gearbeitet, die sich gegen Europa und seinen Logozentrismus wendet. Die ersten Sätze des Essays, viel zitiert, kondensieren bereits einige grundlegende Ideen:

Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.<sup>27</sup>

Das Bild stellt dabei immer einen Bruch mit vorhergegangenen Bildern dar und übersteigt die körperlichen Entitäten, die es inszeniert. Wo ein Bild ist, ist eine Ähnlichkeit. „Y como la semejanza a una forma esencial es infinita, para dojalmente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija.“<sup>28</sup> In der Konzeption des Bildes ist die Zeit ein wichtiges Moment; poetische Bilder entstehen durch die Sukzession von Worten. Der Mythos dagegen vermittelte Einheit und die Möglichkeit des totalen Wissens; das Bild löste ihn ab und ist einziger Indikator einer weltumspannenden Geschichte: „Aquella posesión de secretos, la seguridad de la tierra revelada, cuando el mito es reemplazado por el ser, se torna en semejanza, objeto de vacilaciones y esperas.“<sup>29</sup> Das poetische Wissen ist dabei kein totales. Es besteht aus Ähnlichkeiten, Bildern, erhofften Annäherungen und Täuschungen. Diese sind wiederum häufig hyperbolisch konstruiert, denn nur so verweisen sie erfolgreich auf die Wahrheit.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires 1984.

<sup>27</sup> José Lezama Lima, „Las imágenes posibles“, in: Prats Sariol, José (Hg.), *José Lezama Lima. La materia artizada. (Críticas de arte)*, Madrid 1996, S. 23.

<sup>28</sup> Ebd., S. 24.

<sup>29</sup> Ebd., S. 26.

<sup>30</sup> Ebd., S. 32.

Después de haber utilizado los recursos instantáneos de una red de asociaciones, a veces entregados por una voluptuosa extrasensorialidad; es ese sentido que va surgiendo y que termina aclarándose como la prueba hiperbólica, como los peces de gran tamaño avisados en su presencia por un ligerísimo movimiento vertical de la masa líquida, provocando esa delicia en la que aún el agua se extiende, pero ya perteneciendo a otro reino, por la superficie escamosa. (...) Subrayo ahora esta última condición, este deseo incesante que por instantes se hace visible, o se fija sobre nosotros con una insistencia grotesca. Así como el hombre ha reafirmado las posibilidades de su orgullo en la creación de la orquesta o en la creación de la ópera, que son organismos vivientes creados por el deseo perseguido por la secularidad de apoyar, de conseguir una dureza o una resistencia para su imaginación; de hacer permanente o perseguible de continuo un enemigo que nos obliga a seguir su ademán desenvuelto en el tiempo o su gesto fijo en el espacio.<sup>31</sup>

Der Mensch hat also ein Sinnbedürfnis, das jedoch von den sich in Bewegung befindlichen Bildern nur momentan festgehalten werden kann. Europa und der Logozentrismus sind überholt und wurden zurückgelassen: „Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa.“<sup>32</sup> Jenseits der „europäischen Blässe“ und Abstraktion ist in dieser Poetik der Bildlichkeit eine Dimension entscheidend, die Theorien und Ästhetiken der Transkulturalität häufig fehlt, und auch in der Figur der Personifikation meist zu kurz kommt: die Zeitlichkeit. Das poetische Bild, so Lezama Lima, ist immer zeitlich gefasst und nie einzugrenzen in seiner ständigen Bewegung und Verschiebung. Ebenso wenig ist die Transkulturalität ein Zustand, sondern kann höchstens als momentanes Beziehungsgeflecht unterschiedlichster und widerstreitender Elemente, die sich zu Analogien, Parallelitäten und Gegensätzen verbinden, um sich jedoch niemals ineinander aufzulösen, da sie sich ständig verschieben und in Bewegung begriffen sind, verstanden werden; Transkulturalität ist insofern im Wesentlichen die Dialektik kultureller Entwicklungen und eine letztliche Dekonstruktion der Entität Kultur. Als solche ist sie im Bilde zu fassen, niemals in der Abstraktion. Der Dämon als dialektische Personifikation oder Personifikation der Dialektik wäre hier das perfekte Sinnbild der Transkulturalität. Als Figur der Verdichtung von Kulturen und Zeiten ist der Dämon Exempel für das anachronistische Bild.

## 2. Sprachkritik und Erfahrung

Als ein zweites methodisches Paradigma, nach dem anachronistischen bzw. unchronologischen Verfahren, ist hier eine sprachkritische Haltung zu nennen, welche sich wesentlich über die Komplexität eines Erfahrungsbegriffs ableitet. Die Literatur selbst

<sup>31</sup> Ebd., S. 34.

<sup>32</sup> Ebd., S. 145.

löst körperliches Empfinden aus – Gefühle, Affekte, Emotionen; Literatur als Kunst kann Erfahrung hervorbringen. Mit diesem Verb des „hervorbringen“ ist bereits auf eine performative Dimension gewiesen. Kunst, Literatur und letztlich Sprache wirken performativ: sie bringen hervor. Doch sind die Grenzen der Sprache hier mitgedacht. Eben die Erfahrung, die performativ hervorgebracht werden kann durch Sprache, kann sich dem sprachlichen Ausdruck auch entziehen. Es gibt Erfahrungen, die nur annäherungsweise ausgedrückt werden können. Dies „Versagen“ der Sprache hat wiederum viel mit der Konventionalität der Sprache zu tun. Entscheidend ist in diesem Sinne die Bedeutung des Erfahrungsbegriffs für die Literatur als spezifischer sprachlicher Ausdruck. Literatur bedeutet Arbeit an der Sprache, auf dass sie performativ wirke, Erfahrung hervorbringe, aber zugleich im Bewusstsein der eigenen Grenzen. Diese Reflexion über die sprachlichen Grenzen ist als Sprachkritik gefasst und benannt, die damit nicht rein negativ zu verstehen ist. Im Unsagbaren findet sich gar gewissermaßen die ureigenste Berechtigung der Literatur: Und hier finden sich wiederum die Bezüge zwischen Literatur als Ästhetik und Kunst und der Religion. Wie Thomas Rentsch in einem Beitrag zu diesen Bezügen schreibt, ist eben das Meta der Meta-Physik, das Literatur und Religion sich teilen, ein wichtiges Merkmal der menschlichen Existenz und Kultur:

Erst ein reflexiv gewordenes Transzendenzverständnis, das heißt auch: ein Erkennen dessen, was wir nicht erkennen können, setzt die kreativen Entwurfsprofile der Einbildungskraft so frei, dass sie zu befreienden Potentialen werden können und nicht zu mythischen Zwangssystemen verhärten.<sup>33</sup>

Das Nichtverstehen, die Abwesenheit und Ferne sind nämlich für eine menschliche Welt viel fundamentaler als alle technisch herstellbaren Nähen. Ein ästhetisch und religiös erweitertes Vernunftverständnis könnte uns von reduktionistischem und vereinnahmendem zu freilassendem Verstehen befreien, zu nicht verstehendem Umgang mit Nichtverstehbarem, aus dem unser Leben besteht. So können wir versuchen, durch den Schutz der Negativität kulturelle Identität zu ermöglichen, ohne das Fremde zu tilgen und das Unsagbare zu zerreden. An der Basis unserer Welterfahrung müssen wir eine Schicht konstitutiver Stummheit und Verslossenheit gewärtigen. Sie – religiös wie ästhetisch – erfahrbar zu machen und erfahrbar zu halten, ist Zeichen unserer Humanität.<sup>34</sup>

Die Erfahrung des Unsagbaren, des Ausdruckslosen, des Meta, eint Literatur und Religion als Merkmale menschlicher Kultur. Der Mensch, der sich in diesem Sinne als Kreatur erfährt, ist derjenige, der die Erfahrung des Unsagbaren macht. Die Begrifflichkeit der Kreatur wird sich in dieser Arbeit als wesentlich dafür erweisen, was die

<sup>33</sup> Thomas Rentsch, „Die Funktion der Einbildungskraft in Ästhetik und Religion“, in: Wilhelm Gräßl (Hg.), *Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2007, S. 261.

<sup>34</sup> Ebd., S. 270.

Begegnung mit Personifikationen und Prosopopöie auslösen kann. Zuerst lässt die Erfahrung des Unsagbaren in einem religiösen Kontext jedoch an die Mystik denken. Besonders Hilda Hilst zeigt sich in ihrem Schaffen von den mystischen Texten, d.h. den Versuchen die Erfahrung des Göttlichen in Worte zu fassen, beeinflusst. Thomas Rentsch hat in einem anderen Beitrag eben die Verwandtschaft der Erfahrung als ästhetischer Kategorie mit den traditionellen theologischen Bestimmungen gezeigt. Eine mystisch-religiöse *visio beatifica* kann als „absolute Metapher“ im Sinne Blumenbergs verstanden werden, deren Simultaneität von Bildern und Eindrücken in einem Moment auch ästhetisch fassbar ist. Für Augustinus gilt, dass Schönheit und Gott gleich gedacht werden können.<sup>35</sup> Insofern sind Ästhetik und Religion hier aufs Engste im Begriff der Erfahrung verbunden.

Eine solche Verwandtschaft zwischen Religion und Ästhetik, wie sie hier gezeigt wird, bedeutet ähnlich wie das Paradigma des anachronistischen Verfahrens eine Kritik an dem herkömmlichen Begriff der Moderne, nämlich an einer Vorstellung von Säkularisierung. Sigrid Weigel beschreibt die Kritik an der Säkularisierung, wie Walter Benjamin sie vorgenommen hat:

Vor dem Horizont der herrschenden Säkularisierungstheorien, deren avancierteste Version davon ausgeht, daß Säkularisierung als Übertragungs- und Übersetzungsphänomen zu begreifen ist, und insofern die Rhetorik der Säkularisierung ins Zentrum stellt (BLUMENBERG 1988), läßt sich für Benjamin zusammenfassend sagen: Er operiert demgegenüber auf einem Schauplatz der Geschichte, auf dem Säkularisierung als Probe auf die Entfernung von der Schöpfung/Offenbarung gedacht wird; d.h. stets als *Differenz zur Schöpfung*, aber im Wissen um die Abkunft der eigenen von der biblischen Sprache, um eine als immer schon abgetrennten Ursprung zu denkende Abkunft. (...) Eine reflexive Säkularisierung, die im Wissen um diese Konstellation der Historie agiert, drückt sich *nicht* in Übertragungen und Übersetzungen aus, deren Ergebnisse als Produkte vollständiger Säkularisierung daherkommen, tatsächlich aber von einer prekären Zweideutigkeit oder Janusgestalt gekennzeichnet sind. Dagegen setzt Benjamin Denkbilder und Figuren, die nicht auf einer Nivellierung oder Versöhnung von Schöpfung und Geschichte aus sind, sondern die doppelte Bezugnahme auf profane und religiöse Vorstellungen reflektieren: Doppelreferenz anstelle von Zweideutigkeit.<sup>36</sup>

Im Umgang mit der Figur der Personifikation wird immer wieder sowohl die Ästhetik als auch die Religion mit ihren Gottesvorstellungen berührt. In der literarischen Imagination zeigen sich religiöse Denkmuster und letztlich sind beide Weisen der Vorstellungen in vielerlei Hinsicht vergleichbar. Gemäß der Benjamin-Interpretation von Sigrid Weigel wird keine Zweideutigkeit konstatiert, die sich irgendwann und irgendwie noch auflösen lässt, sondern es geht um die Doppelreferenz, die auf einen gemeinsamen Grund von Literatur und Religion weist.

<sup>35</sup> Vgl. Augustinus, *Bekenntnisse*.

<sup>36</sup> Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M. 2008, S.56.

### 3. Poetologie vs. Hermeneutik

Nach dem Paradigma des anachronistischen bzw. un-chronologischen Verfahrens und der sprachkritischen Methode muss an dieser Stelle eine wesentliche Schwierigkeit dieser Arbeit thematisiert werden. Das formalistische Interesse der Arbeit ist offensichtlich, schließlich geht es um eine Trope, um eine Redefigur, die in ihren figuralen Anverwandlungen durch verschiedene Texte hindurch betrachtet werden soll. Doch zugleich, und das ist wichtig, soll eine hermeneutische, eine an die Bedeutung sich wagende Methode nicht vernachlässigt werden. Paul de Man hat in einer Debatte mit dem Literaturwissenschaftler Michael Riffaterre diese Vereinbarung zweier Zielsetzungen als ein Dilemma beschrieben:

All formalistic theories of poetry sooner or later have to confront a similar problem: their adequation to the phenomenally realized aspects of their topic makes them highly effective as a descriptive discipline but at the cost of understanding. A monument, per definition, is self-sufficient; it can at most be contemplated but exists quite independently of its beholder, even and especially when it houses his mortal remains. Formalism, in other words, can only produce a stylistics (or a poetics) and not a hermeneutics of literature and it remains deficient in trying to account for the relationship between these two approaches. Yet a formalist like Riffaterre feels compelled to integrate the hermeneutic activity of the reader within his enterprise. How can he hope to accomplish this without undoing the postulate of self-referentiality which defines and delimits for him the specificity of literature?<sup>37</sup>

Der formalistische Ansatz wäre demnach eine rein deskriptive Annäherung an den literarischen Text, der diesen wie einen Toten behandelt, da das Leben des Textes in der Rezeption, durch das Lesen, das Bedeutungen sucht, nicht behandelt wird. Der Figur der Personifikation, Prosopopoeia und Persona zu folgen, würde demnach bedeuten, die Strukturen der jeweiligen literarischen Texte freizulegen wie einen Leichnam, der nur noch auf sich selbst Bezug nehmen kann, auf nichts mehr außer sich selbst verweist. Tatsächlich ist in der konkreten Arbeit am Text eine Schwierigkeit festzustellen: Mit der formalistischen Betrachtung der Texte wird der Blickwinkel auf eine solche Weise eingengt, dass eher Beziehungen zu den Strukturen anderer Texte manifest werden, als dass der Text an und für sich in seiner Bedeutung zugänglich wird. Es wurde versucht, dem Dilemma auf folgende Weise zu begegnen: in einer formalistisch-poetologischen Annäherung wurde der jeweils zu untersuchende Text in Beziehungen zu anderen Texten und Tropen gesetzt. In einem zweiten Schritt jedoch wurde, im Bewusstsein der

<sup>37</sup> Paul de Man, „Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre’s Poetics of Reading“, in: *Diacritics* 11(1981), Nr. 4, S. 19f.

Schwierigkeit des Unternehmens, der jeweilige Text in seiner Bedeutung untersucht, was in etwa dem nahe kommt, was Paul de Man als Lesen beschreibt.<sup>38</sup>

#### 4. Figuralstrukturen und Denkfiguren: Metaphorologie

In dem Nachdenken über Figuralstrukturen, und allgemeiner, Denkfiguren sind in der vorliegenden Arbeit an erster Stelle Erich Auerbach und Hans Blumenberg als entscheidende Autoren anzuführen. Der Philosoph Blumenberg beschäftigt sich in verschiedenen Publikationen mit dem Entwurf einer so genannten Metaphorologie. Sprachkritik bedeutet immer auch Nachdenken über die Strukturen der Sprache und zu diesen gehört wesentlich die uneigentliche Rede und damit die Metapher. Blumenberg geht, wie bereits gezeigt wurde, von der Prämisse der Bedeutung der Bilder und Bildlichkeit im Allgemeinen für unser Denken aus:

Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.<sup>39</sup>

Von den Metaphern im Allgemeinen unterscheiden sich dann die „absoluten Metaphern“. Die Fragen nach dem Bösen, nach dem Guten, nach dem Schicksal, personifiziert in Dämonen, Göttern, *daimones*, weisen auf solche „absolute Metaphern“. In einer historischen und ästhetischen Perspektive sollen solche figuralen Bilder hier gedacht werden. Während Blumenberg die generelle Wichtigkeit der Bilder und der uneigentlichen Rede für die Erkenntnis und das Denken des Menschen hervorhebt, und eine Historiographie der Metaphern zu entwerfen versucht, so widmet sich Erich Auerbach ausdrücklicher der figuralen Denkfigur im Besonderen, die ja hier als Personifikation, Prosopopoeia und Persona im Vordergrund steht.

Anhand eines Essays von Hayden White soll die Logik der Figuralstrukturen gemäß Auerbach deutlich gemacht werden. Ausgehend von Erich Auerbachs „Mimesis“ (1946) zeigt Hayden White die spezifisch moderne Historiographie einer Literatur des Realismus<sup>40</sup>, die sich anhand von figuralen Strukturen schreibt, anhand einer „notion of

<sup>38</sup> Vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988.

<sup>39</sup> Blumenberg, *Paradigmen* (Anm. 22), S. 91f.

<sup>40</sup> „Obviously, Auerbach wished to write a historical account of that attitude or worldview known as realism, which arose in the West and infused the dominant stream not only of modern Western literature but also of Western (Baconian) science and (bourgeois) historiography. He wished to account for the fact that Western culture sought in particular to resist surrendering to the “blooming buzzing confusion” of

figural causation“.<sup>41</sup> Die westliche Literaturgeschichte wird hier präsentiert als eine Narrative der „Erfüllung“ figuraler Strukturen. Allein die Begrifflichkeit der „Erfüllung“ macht deutlich, wie sehr sich dieses historiographische Konzept Auerbachs von dem anderer Autoren unterscheidet. Hayden schreibt über Auerbach:

It gives him a concept of a peculiarly historical mode of causation, different from ancient teleological notions, on the one side, and modern scientific, mechanistic notions, on the other. This distinctively historical mode of causation I propose to call figural causation. It informs the process in which humanity makes itself through its unique capacity to fulfill the multiple figures in which and by which reality is at once represented as an object for contemplation and presented as a prize, a *pretium*, an object of desire worthy of the human effort to comprehend and control it.<sup>42</sup>

Erfüllung ist hier eine a-teleologische Kategorie; ebendies macht die Modernität der Historiographie Auerbachs aus.<sup>43</sup> Hierbei ist unbedingt zu beachten, dass es bei dem Verständnis der Figuralität von Auerbach nicht um ein religiöses Konzept geht, wie zudem eine Begrifflichkeit wie „Erfüllung“ vorerst suggerieren mag.<sup>44</sup>

The aesthetic conception of the relation places the principal weight of meaning on the act of retrospective appropriation of an earlier event by the treatment of it as a figure of a later one. It is not a matter of factuality; the facts of the earlier event remain the same even after appropriation. What has changed is the relationship that agents of a later time retrospectively establish with the earlier event as an element in their own past – a past on the basis of which a specific present is defined.<sup>45</sup>

It is in this sense that later events in the history of literature are to be viewed, in Auerbachian terms, as fulfillments of earlier ones. The later events are not caused by the earlier ones, certainly are not determined by them. Nor are the later events predictable on any grounds of teleology as realizations of

---

mere sense data, on the one side, without falling prey to the transzendentalizing impulses of religion and Platonic philosophy, on the other. For him, it was figuralism that accounted for Western culture's unique achievement of identifying reality as history.” (Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore und London 1999, S. 96)

<sup>41</sup> Ebd. S. 87. Der Aufsatz „Figura“ (1938) von Auerbach, der wesentlich früher erschien als sein Hauptwerk „Mimesis“, wird hier an späterer Stelle noch ausführlicher untersucht. Im Figura-Aufsatz untersucht Auerbach die figurale Darstellungsweise in den biblischen Texten, welche als Figuration des zukünftig sich Erfüllenden beschrieben werden kann. Im Mimesis-Werk sieht Auerbach gewissermaßen jedes literarische Werk als Erfüllung eines Kontextes an, der in der philologischen Arbeit beschrieben werden kann. Hayden White interpretiert Auerbach aus einer postmodernen – a-teleologischen und subjektiven – Perspektive einer Theorie; Auerbach selbst untersucht im Mimesis-Werk konkrete literarische Werke. Für einen näheren Einblick in Auerbachs Figura-Begriff vgl. Kap. III.

<sup>42</sup> Ebd., S. 88.

<sup>43</sup> „Erfüllung must here be understood as a kind of anomalous, nondetermining causal force or ateleological end. A fulfillment is not the determined effect of a prior cause, the teleologically governed realization of an inherent potential, or the Hegelian actualization (Verwirklichung) of an informing notion (Begriff). The kind of Erfüllung envisaged by Auerbach is the kind suggested by such synonymous prefixed lexemes as English per-formance, con-summation, com-pliance, ac-complishment, and the like, all of which are suggestive of the kinds of actions of which morally responsible persons are thought to be capable, actions such as fulfilling a promise, cleaving to the terms of an oath, carrying out assumed duties, remaining faithful to a friend, and the like.” (ebd., S. 88)

<sup>44</sup> Im Gegensatz zur ästhetischen Konzeption der Figuralität ist die religiöse, besser gesagt christliche Konzeption wie folgt zu beschreiben: „The Christian interpreters view the relation between the earlier and the later events as genetic and causal, as willed by God and therefore providential.” (ebd., S. 90)

<sup>45</sup> Ebd., S. 90.

earlier potentialities. They are related in the way that a rhetorical figure, such as a pun or metaphor, appearing in an early passage of a text might be related to another figure, such as a catachresis or irony, appearing in a later passage – in the way that a premise of a joke is fulfilled in its punch line, or the conflicts in an opening scene of a play are fulfilled in its ending. The later figure fulfills the earlier by repeating the elements thereof, but with a difference.<sup>46</sup>

Während in der christlichen Bibelallegorese das Neue Testament als figurale Erfüllung des Alten Testaments gedeutet wird und die Historizität der Ereignisse zur Nebensache wird, so ist die Methode figuralen Deutens, die Auerbach vertritt, vielmehr von historischer Prägung. Im Rückblick, a-teleologisch, wird Bezug genommen auf frühere figurale Strukturen; durch diesen Rückblick entsteht eine Beziehung zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen. Zu diesem formalistischen Vorgehen tritt der Kontext des spezifischen einzelnen Werkes, den Auerbach niemals vernachlässigt.

For Auerbach, on the other hand, the literary text appears as a synecdoche of its context, which is to say it is a particular kind of a fulfillment of the figure of the context. In his actual hermeneutic practice, Auerbach tends to present the text as a representation not so much of its social, political, and economic milieus as of its author's experience of those milieus; and as such, the text appears or is presented as a fulfillment of a figure of this experience.<sup>47</sup>

Die individuellen, einzigartigen Erfahrungen eines bestimmten Kontextes, die sich in der Literatur ausdrücken, sind Figuren dieses Kontextes in einem abstrakten Sinne. Der Kontext des Werkes wird in gewisser Weise gefiltert durch die Erfahrung des Autors. So sind die geistlichen Spiele des Anchieta aus der Kolonialzeit eine Figur des spezifischen Kontextes dieser Zeit in Brasilien.

Thus, what is most characteristic of Auerbach's concept of literary history is the way he uses the figuralist model to explicate not only the relation between various literary texts but also the relation between literature and its historical contexts. For him, the representative literary text may be at once (1) a fulfillment of a previous text and (2) a potential prefiguration of some later text, but also (3) a figuration of its author's experience of a historical milieu, and therefore (4) a fulfillment of a prefiguration of a piece of historical reality.<sup>48</sup>

Die Bedeutung der Gegenwart, von deren Standpunkt aus die Retrospektive erfolgt, für die hermeneutische Arbeit wird hier bei Auerbach besonders deutlich. Dies schließt einen gewissen Anachronismus ein: nur ausgehend von der Gegenwart kann das Vergangene betrachtet werden; die Präsenz, die Gegenwart, ist der wahrhaft entscheidende Moment. Damit ist hier ein Bogen geschlagen zu den ersten hier erfolgten methodischen Überlegungen, die dem anachronistischen Verfahren dienen.

---

<sup>46</sup> Ebd., S.90f.

<sup>47</sup> Ebd., S. 92.

<sup>48</sup> Ebd., S. 93.

Doch es stellt sich noch eine wichtige Frage bezüglich der Relevanz der Ausführungen Auerbachs für diese Arbeit. Der literarische Realismus, der von Auerbach behandelt wird, ist also von einer figuralen Logik durchzogen. Wie jedoch sind nicht-realistische Strömungen der Literatur zu verstehen? Welche Rolle spielen hier Figuralstrukturen und die Geschichte? Aus der Beantwortung dieser Fragen entsteht ein Panorama des post-modernen Romans, der nicht-modernen Literatur. In den Schlussfolgerungen dieser Arbeit, nach der figuralen Analyse der einzelnen literarischen Texte, werden diese hier genannten Fragen einen bedeutenden Ausblick generieren.

Nun, bevor es in das nächste theoretische Kapitel über die Figur der Personifikation, Prosopopoeia und Persona geht, soll das methodische Vorgehen noch einmal anhand der genannten Paradigmen zusammengefasst werden. Das anachronistische Verfahren der Gleichzeitigkeit, eine sprachkritische Herangehensweise, mit einer Betonung des performativen Potenzials, die Verbindung von Poetik und Hermeneutik, sowie das Verfolgen von Figuralstrukturen in ihrer Bildlichkeit machen die folgende Arbeit an den literarischen Texten aus.

### III. Personifikation, Prosopopoeia, Persona

Die Personifikation ist eine maßgebliche Figur poetischer Struktur; der Dämon ist eine Figura der Kontinuität – mal eher Personifikation, mal eher Prosopopoeia<sup>49</sup> – in den Künsten und Literaturen Brasiliens. Dem Panorama Brasiliens entsprechend ist etwa das religiöse Pantheon der allseits bekannten Personifikationen reichhaltig besetzt. Das Tarôt-Spiel als ein beliebiges Beispiel aus der Populärkultur illustriert einprägsam die Allanwesenheit der Figur. Die klassischen Großen Arkana werden im Tarôt der Umbanda<sup>50</sup> variiert: Die Nummer 15 trägt nun nicht mehr der Teufel, sondern Exu, die 10, das Glücksrad, wird von der Orakel-Gottheit Ifá ersetzt und die 13 als Tod tritt nun als Egungun, als Totengeister, im Spiel auf. Die Triade von Schicksal, Teufel und Tod wird hier sich als nicht zufällig noch erweisen. Die Analogien, mit denen gearbeitet wird, zeigen aber zunächst einmal schlichtweg das Spiel mit den Personifikationen abstrakter Ideen über religiöse und kulturelle Grenzen hinweg auf und führen das konzentrierende, das substantialisierende Vermögen der Figur der Personifikation vor Augen, das zum Spiel mit Bedeutsamkeiten und Interpretationen einlädt. In den Künsten wird gerne auf das Repertoire an Figuren zurückgegriffen, um eigene Symbolwelten zu konstruieren.

Im Folgenden soll in einem ersten Schritt die rhetorische Trope der Personifikation in ihrer historischen Ausgestaltung und Diskussion untersucht werden. Im anschließenden Abschnitt soll der Versuch einer sprachphilosophischen Betrachtung der Personifikation in Moderne und einer so genannten Post-Moderne angeschlossen werden. Benjamin, Derrida, Blumenberg und Paul de Man bieten wichtige theoretische Anknüpfungspunkte für einen solchen Versuch. Als ergänzende Reflexion folgt eine

---

<sup>49</sup> Als Personifikation soll die realsymbolische bzw. performative Dimension (auch im Theater) der Figur gelten; als Prosopopoeia werden narrative Verfahren des Gesicht-Gebens verstanden. Diese Differenzierung, nicht immer eindeutig, sondern als Übergang zu verstehen, wird im Folgenden dieses Kapitels noch ausführlich kommentiert und zur Diskussion gestellt. Im Allgemeinen benutze ich den umfassenderen Begriff der Personifikation (siehe Anm. 1 in dieser Arbeit), der dann an den einzelnen Materialien differenziert wird. Für aktuelle Übersichtsdarstellungen zur Personifikation und Allegorie vgl. etwa Jeremy Tambling, *ALLEGORY*, New York 2010; Paxson, *The poetics* (Anm. 14); Cornelia Logemann, „Allegorie und Personifikation“, in: *Lexikon der Kunstwissenschaft*, U. Pfisterer (Hg.), Stuttgart 2011 (2. erw. Aufl.), S. 14-19.

<sup>50</sup> Umbanda bezeichnet einen im urbanen Kontext des 20. Jahrhunderts entstandenen Geister- und Besessenheitskult, der im Gegensatz zum Candomblé kardechistisch-spiritualistische Strömungen aufnahm und in das Pantheon der Geister zahlreiche indigene und populäre Figuren aufnahm, die im Candomblé nicht verehrt werden. Die Umbanda unterscheidet zwischen guten und bösen Geistern, gewissermaßen zwischen weißer und schwarzer Magie. Die Tarôt-Karten der Umbanda stellen den Pantheon des Kultes dar.

kurze Einsicht in die Unterschiede visueller und poetischer Darstellung von Personifikationen. Schließlich sollen der Daimon, der Dämon und der Trickster als spezifische Personifikationen eingeführt werden. Anhand des untersuchten Materials der brasilianischen Literatur wird daraufhin eine Taxonomie der Personifikationen skizziert, die in einen Dialog tritt mit den zuvor besprochenen und kritisch beleuchteten Theorien. Das Kolonialtheater bietet hierbei einen ersten, unabhängigen Kristallisationspunkt, an dem die Personifikation des Bösen, der Dämon, das erste Mal die Bühne Brasiliens betritt.

### 1. Personifikation oder Prosopopoeia: Eine ästhetisch-historische Skizze der Trope der Gestalt(ung)

Die Personifikation und/oder Prosopopoeia ist erst in letzterer Zeit zu einer verstärkten theoretischen Aufmerksamkeit in den Literaturwissenschaften gelangt. Dennoch ist die plötzliche Wiederentdeckung eine Wieder-Entdeckung, das bedeutet, sie verweist auf historische Kontexte, wie etwa die Antike, in denen diese Redefigur viel besprochen und diskutiert wurde.<sup>51</sup> Die schiere Vielfalt ihrer Ausprägungen und die dazugehörige vielzählige Nennung in rhetorischen Kompendien seit der Antike macht den Versuch obsolet, ihre Definitionen und Eingrenzungen als Konzept in ausschöpfender Weise zu nennen.<sup>52</sup> Hier sollen anhand einiger exemplarischer (vor)moderner Autoren kritische Aspekte der Definition und des Begriffs Personifikation herausgestellt werden. Zu diesen Autoren gehören wesentlich Cicero, wesentlich später dann Quintilian, und schließlich Jahrhunderte später, Pierre Fontanier, d.h. Vertreter der Antike und der Romantik; resümierend wird ebenfalls auf das Mittelalter, das sich vor allem an Cicero orientierte, und auf die Renaissance eingegangen.<sup>53</sup> In der historischen

---

<sup>51</sup> Die Geschichte der Personifikation – als Bestandteil der Allegorie – in der europäischen Literatur schildert Morton Bloomfield in einer eingängigen Zusammenfassung: „In any case the earliest Western writings, in the Bible and Homer, use personifications, and they are found throughout all Greek and Roman literature. In late antiquity Prudentius' *Psychomachia* gave this mode a great boost, for it represented a break-through in which Judeo-Christian notions were given an epic quality built entirely around personifications. Boethius' *De Consolatione Philosophiae* and Martianus Capella's *Marriage of Mercury and Philology* use personifications for their chief characters. (...) However, as far as the West is concerned, the great efflorescence of personification began in the late twelfth century with the extensive use of animated concepts and notions, many of them psychological, in romance, lyric, and debate.” (Morton Bloomfield, „A Grammatical Approach to Personification Allegory“, in: *Modern Philology*, Vol. 60, Nr. 3, S. 163).

<sup>52</sup> Siehe Paxson, *The poetics* (Anm. 14).

<sup>53</sup> Natürlich sind hier grundlegende und prominente Diskussionen rund um die Figur der Allegorie übergangen worden, etwa Goethes Auseinandersetzung mit Symbol und Allegorie, die überdies in einem umfassenderen Kontext der Krise der Ikonographie und des Postulats der Kunstautonomie im späten 18.

Überblicksdarstellung greife ich maßgeblich auf die Studie von Paxson (siehe Anm. 9) zurück, da es die einzige mir bekannte spezifisch literaturwissenschaftliche und allgemein historische Studie zur Personifikation darstellt.

In einem ersten Schritt soll eine grundlegende Definition der Personifikation und eine eventuelle Abgrenzung von der Prosopopoeia in einer historischen Tropologie versucht werden. In einem zweiten Schritt geht es um die Zuspitzung des Konzepts auf die göttlich-dämonische Personifikation und/oder Prosopopoeia. Schließlich stellt sich die Frage, was das Spezifikum an einer solchen Figur in der Literatur sein mag. Abschließend muss als letztes Moment geklärt werden, warum die Bezeichnung *daimon* für die göttlich-dämonischen Personifikationen und/oder Prosopopoeie gewählt worden ist. Vorerst müssen daher einige fundamentale Begrifflichkeiten dargelegt werden, die mit dem Konzept der Personifikation zusammenhängen und direkt in die Ambiguitäten des Begriffsfeldes hineinführen.

### ***Personifikation vs. Prosopopoeia***

Eine essenzielle und polemische Unterscheidung ist an den Begriffen Personifikation und Prosopopoeia festzumachen. Letztere bedeutet zumeist das Gesicht- (oder aber das Stimme-) Verleihen an eine abstrakte nicht-menschliche Idee und ist als solche rein fiktional; Erstere kann sich ebenfalls auf religiöse bzw. mythische Verkörperungen beziehen, die realsymbolischen Charakter besitzen. Paxson etabliert diese scheinbar eindeutige Kategorisierung, um sich dann flugs auf die rein fiktionale Ebene der Prosopopoeia zu berufen. Er gibt allerdings zu, dass diese Unterscheidung nachweislich problematisch, da nicht immer eindeutig sei – auch im Laufe dieser Arbeit wird das sehr deutlich werden.<sup>54</sup> Das religiöse Prinzip der Personifikation als Verehrung ist nicht unbedingt von einer literarischen Apostrophe, gerichtet an eine verkörperte Idee, zu trennen. Barbara Newman bezieht dezidiert eine andere Position als Paxson, indem sie weibliche Tugendpersonifikationen des Mittelalters als Göttinnen umschreibt, auch und

---

Jahrhundert analysiert werden müsste (vgl. Bernhard Fischer (1990), „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie: Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 64, Nr. 2). Auch Coleridge, Schelling und Hegel haben sich etwa für das Symbol und gegen die Personifikation bzw. Allegorie ausgesprochen (vgl. Bloomfield, „A Grammatical Approach“ (Anm. 51), S. 161). In der historischen Übersichtsdarstellung habe ich mich auf Autoren beschränkt, die explizit über die Personifikation, teilweise auch in Abgrenzung von der Allegorie, sprechen. Außerdem werden bereits an den wenigen ausgewählten Texten die grundlegenden Streitpunkte und Ambiguitäten der Begrifflichkeiten, die für die Diskussion dieser Arbeit gewichtig sind, deutlich. Zu den Schwierigkeiten der Abgrenzung von Personifikation und Allegorie im Mittelalter vgl. Robert W. Frank (1953), „The Art of Reading Medieval Personification-Allegory“, in: *ELH*, Vol. 20, Nr. 4, S. 237-250.

<sup>54</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 7.

vor allem um damit ihrer emotionalen Anziehungskraft und Rezeption gerecht zu werden.<sup>55</sup> Die Opposition gegenteiliger Kräfte, die dann personifiziert werden, scheint gar die Sprache der Religion zu sein, so wagt Angus Fletcher zu behaupten.<sup>56</sup> Damit wären sowohl Allegorie als auch Personifikation nur schwerlich ganz von den religiösen, d.h. kultischen und metaphysischen Wurzeln, zu trennen. Christian Kiening vertritt in seinen Schriften zur mittelalterlichen Literatur eine vergleichbare Einschätzung, versucht aber dennoch die Differenzierung am literarischen Detail, und sieht je nach Ausgestaltung der Figur unterschiedliche Grade an Realsymbolik bzw. Fiktionalität:

In ihr [der literarischen Rede] fungiert die Personifikation, stärker denn andere Formen, die Bildhaftes in den sprachlichen Diskurs einblenden, als ein Akt der Benennung, der eine Personalität als sprachlich-ontische Realität konstituiert, aber auch in der Differenz von Name und Person, in der Nicht-Identität von Wort und Gestalt die Künstlichkeit dieser Realität aufscheinen lassen kann.<sup>57</sup>

Je nach Reflexionsgrad der eingesetzten Personifikation müsste also zwischen Gottheit und Redefigur zu unterscheiden sein. Doch das Problem scheint mir komplexer und letztlich auf phänomenologische und sprachphilosophische Überlegungen zu verweisen. Die Personifikation ist die rhetorische Figur, die sehr deutlich auf einen Aspekt des menschlichen Ausdrucks- und Denkvermögens verweist, der weder vor der religiösen noch vor der kulturellen und literarischen Imagination haltmacht. Dies sei vorerst so festzuhalten, bevor in den Schriften der Antike Begriffsunterscheidungen

---

<sup>55</sup> Da jedoch nicht jegliche weibliche Personifikation als Göttin zählen kann, stellt Barbara Newman eine Kategorisierung anhand der Begriffe „Platonische“ und „Aristotelische Personifikation“ auf: „We might account for our perception of different ontological planes by distinguishing Platonic personifications from Aristotelian ones, reading the former as epiphanies or emanations of a superior reality, the latter (...) personified only for the sake of analytical clarity. (...) we can propose a few key guidelines for detecting a Platonic personification, such as the figure’s centrality to the conceptual scheme of the text; expressions of awe, love, and reverence on the part of the narrator; the appropriation of biblical and liturgical language to give the figure a numinous aura; the predominantly serious, rather than ironic or parodic, character of the figure’s discourse; and perhaps most important, the presumption of an intimate relationship between the figure and God.” (Barbara Newman, *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia 2003, S. 34f) Auch der grundlegende kunsthistorische Beitrag von E.H. Gombrich unterstützt Newmans These von der tendenziellen Ununterscheidbarkeit von Göttern und Personifikationen: „The very question whether Fortuna is a „symbol“ of the vicissitudes of life or a capricious demon intervening in our fate, whether Death with the scythe is an abstraction or capable of knocking at the door, does not allow of a clear-cut answer. (...) After all, allegorical painting grew out of the religious imagery of classical antiquity and here the borderline between mythical beings which can be represented and abstractions which can be symbolized is particularly hard to define. Gods fade imperceptibly into mere personifications of concepts and abstract ideas suddenly take on a vitality as of daemonic powers.” (E.H. Gombrich (1948), „Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 11, S. 165f).

<sup>56</sup> Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York 1964, S. 223.

<sup>57</sup> Christian Kiening, *Zwischen Körper und Schrift* (Anm. 14), S. 279.

angetroffen werden, die auf ebendiese zentrale Problematik des Konzepts der Personifikation verweisen.

Neben der rudimentären, und letztlich wohl illusionären Unterscheidung zwischen Personifikation und Prosopopoeia anhand der Fiktionalität der Figuren, ist ein weiterer polemischer Parameter das Sprache- bzw. Form-Verleihen, das als Potenzial den Prozess der Personifizierung konstituieren soll. Wird nun das Stumme zum Sprechen gebracht oder das Immaterielle in Form gebracht? Was ist das entscheidende Vermögen der menschlichen Sprachmagie? Und konstituiert diese Frage einen Hinweis auf ein Unterscheidungsmerkmal literarischer und visueller Personifikationsverfahren? In jedem Falle stiftet auch dieser Aspekt eine potenzielle und tatsächliche Unruhe in den als deutlich angestrebten Begriffsdefinitionen, die uns bis zur Moderne vorliegen. Ein dritter und letzter unterscheidender Aspekt der Varietät an Personifikation bezieht sich auf deren Fähigkeit, starken und leidenschaftlichen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, und eben solche beim Leser und Betrachter auszulösen. Es wurde bereits gezeigt, dass Barbara Newman diese Auslösung von Gefühlen als ein Argument ansieht für die Vergötterung der Personifikation bzw. die nicht plausibel zu ziehende Grenzlinie zwischen Personifikation und Gottheit. Andere Autoren unterscheiden schlicht zwischen deskriptiven, rein abstrakten Personifikationen und denen, die Gefühle des Erzählers bzw. Autors zum Ausdruck bringen und dann als Prosopopoeie bezeichnet werden. Die Differenzierung zwischen narrativen und rhetorischen Personifikationen beruft sich häufig auf ähnliche Beispiele und Bewertungen. Auch dieses Differenzial wird als entscheidender Parameter in allen Diskussionen auftauchen. Mit diesen grundlegenden Schemata einer jahrhundertewährenden Polemik zur Redefigur der Personifikation und/oder Prosopopoeia – Stimme vs. Idee, Fiktion vs. „Natürlichkeit“, Emotion – sollen nun einige wichtige Autoren verschiedener Epochen Erwähnung finden.

### *Antike*

Demetrius, aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., ist der erste Rhetoriker, bei dem die Mehrdeutigkeit der Redefigur in zweierlei Definitionen für den Begriff der Prosopopoeia deutlich wird: Erstens könne die Bezeichnung an eine Apostrophe referieren, die sich an einen toten Vorfahren richte, und diesen in der Ansprache vergegenwärtige. Dies beinhalte eine überzeitliche und überräumliche Bewegung. Zweitens berufe sich die Prosopopoeia auf die Anthropomorphisierung und das

Sprache-Verleihen an eine abstrakte geopolitische Einheit.<sup>58</sup> Hier ist also die Rede vom Form-Geben und Sprache-Verleihen; spezifischer gar, rührt Demetrius an ein weiteres Merkmal der Personifikation, indem er explizit von dem Verleihen einer *weiblichen* Form an die jeweilige Entität spricht. Die Weiblichkeit vieler Personifikationen wird gerade in der neueren Theorieproduktion als konstitutiv thematisiert.<sup>59</sup> Die Figur bedeutet jedoch etymologisch jegliches Gesicht-Geben (*prosopon* und *poein*, wörtlich übersetzt „ein Gesicht machen“) und umfasst damit unterschiedlichste Verwendungskontexte, lässt so sehr die Konturen missen, dass sie schlicht alles bedeuten kann – eine Problematik, die uns letztlich zur Figur des Dämons als Essenz der Personifikation führen wird. Darauf deutet die wahrscheinlich ursprünglichste Verwendung des Wortes „prosopa“, Gesicht oder Maske, das in den griechischen Tragödien die *dramatis personae* bezeichnete, und in den philosophischen Dialogen jegliche fiktive Figur bedeuten konnte.<sup>60</sup> Damit wäre die Personifikation das literarische, sowohl dramatische als auch narrative Element überhaupt. Im *Symposion* Platons finden sich alle Spielarten der Prosopopoeia oder Prosopa wieder: der Gott Eros, der nicht nur als mythische Figur, Gott, sondern auch als Personifikation der Idee der Liebe in den Dialogen diskutiert wird<sup>61</sup>, und die zahlreichen fiktiven Figuren, wie die Diotima, die in der Rede Sokrates und des Erzählers auftauchen, um durch Mehrstimmigkeit die Auseinandersetzung der einzelnen Stimmen miteinander und dadurch wiederum die Wahrheit zu befördern, die aus den Konstellationen kritisch herausgelöst werden muss. Hier gilt wahrhaft das „Prinzip Personifikation“ als ein

<sup>58</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 12.

<sup>59</sup> Siehe etwa Newman, *God and the Goddesses* (Anm. 55). Siehe auch Marina Warner, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek bei Hamburg 1989. Traditionell wurde das weibliche Geschlecht der Personifikationen schlicht mit ihrem grammatikalischen Geschlecht erklärt. Allerdings regte sich in diesem Kontext früh Interesse an Personifikationen der englischen Literatur, da die englische Sprache kein grammatikalisches Geschlecht von Substantiven mehr unterscheidet und die Frage nach der Weiblichkeit der Personifikationen daher besonders polemisch diskutiert wurde (vgl. Bloomfield, „A Grammatical Approach“ (Anm. 51), S. 162).

<sup>60</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 13.

<sup>61</sup> „Platons Mythen sind Mythen der Seele, das heißt Mythen einer inneren, nicht mehr äußeren oder ungeteilten Welt. Sie sind dafür gestaltenärmer, aber hüllen dennoch keine Seelenlehre oder Theorie in ein durchscheinendes Gewand: die Seele selbst und ihre Selbst-Bewegung ist ihr Ursprung, ihre Selbst-Gestaltung in der inneren Welt, um durch die innere Welt die seelenlos gewordene äußere wieder zu durchdringen, ist ihr Ziel.“ (Karl Reinhardt, *Platons Mythen*, Bonn 1927, S. 26.) Platon ist damit Reinhardt zufolge der Erste, der die Mythen wiederauferstehen lässt, aber nicht als göttliche tatsächliche Gestalten der äußeren Wirklichkeit, sondern als Spiegelungen der menschlichen Seele. Als solche erlangen sie in den Platonischen Schriften den Status der Idee: „Die mythische Form ist fertig in dem Augenblick, da die Idee geschaut wird.“ (ebd., S. 53) Eros, der in den Worten des Agathons im *Symposion* kolportiert wird, ist als Personifikation mit dem Mythos (bzw. der Idee) folgendermaßen verbunden: „Das Mittel, das ihm dient, ist die bewußte Personifikation, die systematische Übertragung von den Wirkungen auf die Gestalt, mit anderen Worten: die artistische Entartung mythischer Schau.“ (ebd., S. 61f) So sind hier die verschiedenen Spielarten der Personifikation umgesetzt.

Verfahren, bei dem Abstrakta wie Werte oder Ideen zwecks Anschaulichkeit grundsätzlich personifiziert werden.

In den Schriften Ciceros schließlich verliert die Personifikation (wie auch andere Tropen und Figuren) jegliche, wenn auch nur angedeutete und in den Unstimmigkeiten aufscheinende, Komplexität und wird schlicht zu einer Form der Substitution und Metonymie, die überdies als simplistisch und als rhetorisch nicht empfehlenswert beurteilt wird. Das Nachwirken dieser Beurteilung wird vor allem im Mittelalter durch die intensive theoretische Rezeption Ciceros weithin spürbar sein.<sup>62</sup> Der zweite Römer, der hier in seinen Aussprüchen über die Personifikation Erwähnung finden soll, ist Quintilian.<sup>63</sup> Neben einer ausführlichen tropologischen Taxonomie, unterbaut mit zahlreichen Beispielen, führt Quintilian einen Verwendungskontext der Begrifflichkeit an, der in der Konsequenz zur weiteren Ausdehnung des Begriffsfeldes führt. Die Prosopopoeia beziehe sich auf die Erfindung einer hypothetischen Stimme für einen Angeklagten in einer Gerichtsverhandlung.<sup>64</sup> Hier stimmt die Prosopopoeia mit dem Maske-Verleihen überein, dem dramatischen Charakter, der in der Darbietung eines Schauspielers (hier vermutlich der Anwalt) zum Leben erweckt wird. Nicht ohne Grund wird der Anwalt-Schauspieler in seiner Doppelrolle und seinem Sprache-Verleihen an einen Fremden und eine fremde Auffassung als *Advocatus Diaboli* bezeichnet. Prosopopoeia als dämonische Maske und Stimme, das ist die enge Verbindung der Trope mit der spezifischen Figur des Dämons. Quintilian sieht in diesem Zusammenhang die Herausforderung eines Verfahrens, das unzähligen unterschiedlichen Menschen und Kollektiven wie „Kindern, Frauen und Nationen“ in der Repräsentation gerecht werden muss, ihnen eine Stimme verleihen muss (da sie diese in der jeweiligen Gesellschaft nicht haben, hier der patriarchalischen) und damit unweigerlich zu einer immensen Varietät der Figur führt.<sup>65</sup> In der Personifikation und/oder Prosopopoeia und ihren Ansprüchen der Stellvertretung scheint also von

<sup>62</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 15f.

<sup>63</sup> Quintilian äußert sich vor allem in *Institutio oratoria* Buch 9, Sektion 3 und Buch VI, Sektion 2 über die Prosopopoeia (siehe Bloomfield, „A Grammatical Approach“ (Anm. 51), S. 171).

<sup>64</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 17.

<sup>65</sup> „Further, it is not merely true that the variety required in impersonation will be in proportion to the variety presented by the case, for impersonation demands even greater variety, since it involves the portrayal of the emotions of children, women, nations, and even of voiceless things, all of which require to be represented in character.“ (Übersetzung aus dem Lateinischen aus Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 19)

Anbeginn ein Scheitern<sup>66</sup> innezuwohnen, das in der Moderne stärker in den Blick genommen werden wird; jedenfalls gemahnt bereits Quintilian an ein inhärentes Problem der Repräsentation, das mit der Figur der Personifikation eng zusammenhängt.

### ***Mittelalter und Renaissance***

Cicero und Quintilian, die beiden Römer, werden im Mittelalter viel gelesen; die Figur der Prosopopoeia und/oder Personifikation wird, wie allgemein die Gesamtheit der Redefiguren, eher skeptisch betrachtet.<sup>67</sup> Dies mag mit didaktischen (christlichen) Tugend- und Lasterpersonifikationen der Zeit zusammenhängen. Zugleich jedoch sind in der mittelalterlichen Literatur komplexe Personifikationsfiguren aufzufinden: Oftmals treten sie als Erzieherinnen auf, die ein auktoriales Subjekt auf seinem Läuterungs- und Erkenntnisweg begleiten.<sup>68</sup> Personifikationen sind identitäre Spiegelflächen, Figuren der Reflexion. Das scheint in den poetologischen Schriften eines Beda Venerabilis, oder Beda der Ehrwürdige (672-735 n. Chr.), auf, wenn dieser den Prozess des Personifizierens als eine Reihe von möglichen Transformationen beschreibt, zwischen Lebendigem und Unlebendigem, die dann Licht werfen auf den eigentlichen figurativen Prozess selbst, d.h. auf die Poesis.<sup>69</sup> Hier ist ein reflexives Moment der Figur betont.

In der Renaissance werden die Tropen und Figuren dann im Gegensatz zum Mittelalter gemeinhin geschätzt; antike Abhandlungen wurden wiederentdeckt und vielfach schlicht kopiert. Mythische Figuren gewinnen an Bedeutung und werden nun häufig mit Personifikationen gleichgesetzt.<sup>70</sup> Kiening sieht hier für die mittelalterliche Literatur eine klare Abgrenzung:

Anders als genuin mythische Gestalten haben sie [die Personifikationen] sich weit davon entfernt, vor allem Hoffnungen und Ängsten angesichts des Verlässlichkeitsmangels der Wirklichkeit Ausdruck zu

<sup>66</sup> Hier und im Folgenden wird unter „Scheitern“ der Personifikation bzw. „sprachlichem Scheitern“ lediglich ein Bewusstsein um die Grenzen der Darstellbarkeit bedeutet und kein negatives Urteil gefällt, ähnlich wie für die Begrifflichkeit der „Sprachkritik“.

<sup>67</sup> Siehe Paxson, *The poetics* (Anm. 14); Tzetvan Todorov, *Théories du symbole*, Paris 1977.

<sup>68</sup> Kiening, *Zwischen Körper und Schrift* (Anm. 14), S. 291.

<sup>69</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 20f.

<sup>70</sup> „The professional mythographer was a Renaissance creation, and the manuals he wrote were closely consulted by artists, men of letters, and all educated men. His primary sources were the literary texts of Greece and Rome, the earlier commentaries on these texts, the curious mythologies of the Middle Ages, and the newly discovered classical interpreters. From these works he gathered his raw material, which he classified and summarized.” (Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore und London 1970, S. 201)

geben. Sie sind Figuren der Heilssehnsucht und der Lebenskonzeption, der Erkenntnis und der Reflexion.<sup>71</sup>

An dieser Stelle und an diesem vage zu bestimmenden historischen Zeitpunkt wird in den Intersektionen von paganer, jüdischer und christlicher Religion die Bestimmung des Prinzips Personifikation zu einer (noch) größeren Herausforderung; die in den Jahrhunderten darauf fundamentale Beziehung der Personifikation zur Allegorie (und zur Figuraldeutung) deutet sich an und erschwert eine Eingrenzung des Phänomens weiter. Hieran ist auch ersichtlich, dass eine prinzipielle, wenn auch methodologisch nachvollziehbare, Abgrenzung der fiktiven Personifikation von der realsymbolischen oder religiösen Personifikation epistemo-logisch nicht haltbar ist.<sup>72</sup>

Die Personifikation als Verkörperung und Formgebung einer Idee mit einem überzeitlichen und überräumlichen Charakter, wie bereits von Demetrius insinuiert, spiegelt sich mit unterschiedlichen Akzenten in der Figura der Kirchenväter. Die philologische Arbeit Erich Auerbachs zeigt die Anfänge einer Hermeneutik anhand der Figura: „Die[se] Art der Interpretation zielte darauf ab, die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten.“<sup>73</sup> Die Figura wird als realgeschichtliche Tatsache verstanden, die auf eine realgeschichtliche zukünftige Begebenheit verweist. Allein die Deutung ist spirituell-intellektuell, will heißen nicht-körperlich. Seit dem 4. Jahrhundert wird diese Figuraldeutung gängig.<sup>74</sup> Dabei ist das Moment der Geschichtlichkeit wesentlich. Die Figura ist ein Mittlerbegriff zwischen Geschichte und abstrakter Idee:

<sup>71</sup> Kiening, *Zwischen Körper und Schrift* (Anm. 14), S. 291.

<sup>72</sup> J.Hillis Miller benennt die Unmöglichkeit der Trennung von fiktiven und real(symbolischen) Personifikationen in Bezug auf Ovids *Metamorphosen*: „Tropes tend to materialize in the real world in ways that are ethical, social, and political. The *Metamorphoses* shows what aberrant figurative language can do. The power of the gods to intervene in human history is the allegorization of this linguistic power.“ (J. Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Cambridge & London 1990, S. 1) Das hieße letztlich, dass die Götter als Personifikationen eines sprachlichen Prinzips zu verstehen und untrennbar von diesem zu betrachten sind; die sprachlichen Tropen materialisieren sich und sind damit wiederum untrennbar von der Realität.

<sup>73</sup> Erich Auerbach, „Figura“, in: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern & München 1928/1967, S. 66.

<sup>74</sup> Die Kirchenväter divergieren jedoch bezüglich des Ausmaßes an Realgeschichtlichkeit der Figura: „In dem Unterschied zwischen der mehr innergeschichtlich-realistischen Deutungsweise Tertullians und der mehr allegorisch-moralischen Origenes' tritt ein auch sonst bekannter Konflikt innerhalb des frühen Christentums zutage: die einen strebten danach, den Inhalt der neuen Lehre, insbesondere aber den Inhalt des Alten Testaments ins rein Geistige zu wenden und ihren geschichtlichen Charakter gleichsam zu verflüchtigen – während die anderen ihn in seiner vollen, freilich tief bedeutungserfüllten Innergeschichtlichkeit zu bewahren wünschten.“ (ebd., S. 68f) Die einen, so könnte man innerhalb des begrifflichen Rahmens dieser Arbeit sagen, strebten das Prinzip der Personifikation als Darstellung von Abstrakta an, während die anderen an der (geschichtlichen) Figura festhielten. Hier ist nun die Stellungnahme Augustinus entscheidend gewesen, der sich gegen eine „rein allegorische Auffassung der

Es ist zuletzt auch noch darauf hinzuweisen, daß neben dem Gegensatz von Figur einerseits und Erfüllung, Wahrheit andererseits noch ein anderer Gegensatz, der zwischen *figura* und *historia*, auftritt; *historia*, oder auch *littera*, ist der Wortsinn bzw. das durch ihn erzählte Ereignis, *figura* ist derselbe Wortsinn oder das Ereignis in bezug auf die darin verhüllte zukünftige Erfüllung, und diese selbst ist *veritas*, so daß also *figura* hier als mittlerer Terminus zwischen *littera-historia* und *veritas* erscheint.<sup>75</sup>

Die Allegorie als Lesart, welche die *Figura* zur Personifikation erklärt, verkennt ihre Geschichtlichkeit. Denn die *figura* als „Gestalt“ ist in der Realprophetie unmittelbar aufgegangen. In der Abgrenzung von der Allegorie schreibt Auerbach:

Im groben kann man behaupten, daß die figurale Methode in Europa auf christliche, die allegorische auf heidnisch-antike Einflüsse zurückgeht, und daß auch die eine zumeist auf christliche, die andere eher auf antike Stoffe angewandt wird.<sup>76</sup>

Dieser Ausspruch scheint zu unterstellen, dass die Figuren, die nun entweder als *Figura* oder als Personifikation zu betrachten sind, eindeutig als christlich oder als heidnisch-antik identifiziert werden können. Etwas Ähnliches hat Kiening versucht. In den Schriften der Renaissance, die dem Konzept der Personifikation auch mythologisch-antike Gestalten zuordnen, neben Tugend-Personifikationen eher christlicher Provenienz, ist die Frage nach *Figura* oder Allegorie allerdings nicht immer so leicht zu beantworten. Im Theater Calderóns, etwa in *El verdadero dios Pan* (1670), steht Pan innerhalb der Logik der Eucharistie als *Figura* für den Heiland, spielt mit der wörtlichen Übersetzung von „pan“ als „Brot“, bewahrt aber zugleich deutlich pagane Anleihen an seinen griechisch-mythologischen Namensgeber.<sup>77</sup> Eindeutig ist die Frage, ob Pan hier eher *Figura* oder Personifikation sei, nicht zu klären. Deutlich wird aber, dass die Personifikation seit der Renaissance, spätestens, eine Technik der Aneignung genannt werden kann, Aneignung fremder, sowohl kultureller als auch religiöser Gehalte. Dieses Moment ist ein wichtiges konstitutives Merkmal der Personifikation.

### **18. Jahrhundert**

Die zunehmende Komplexität der Diskussion um die Personifikation, am ehesten gespiegelt in der Renaissance, wird im 18. Jahrhundert tendenziell zu einer Präzision

---

heiligen Schriften“ (ebd., S. 70) wendete und die Figuraldeutung vertritt, der aber zugleich entscheidende abstrakte und ideelle Werte zu Grunde gelegt werden.

<sup>75</sup> Ebd., S. 73.

<sup>76</sup> Ebd., S. 84.

<sup>77</sup> Siehe Barbara E. Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington D.C. 1991.

der Konzepte führen.<sup>78</sup> Exemplarisch dafür steht Pierre Fontanier (1765-1844), der die verschiedenen Tropen zueinander in Beziehung setzt, und dadurch differenziell und in Graden bestimmt.<sup>79</sup> So macht Fontanier die folgende Unterscheidung zwischen Personifikation und Prosopopoeia:

La personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore.<sup>80</sup>

La Prosopopée, qu'il ne faut confondre ni avec la Personnification, ni avec l'Apostrophe, ni le Dialogisme, qui l'accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend; ou tout au moins à les prendre pour confidens, pour témoins, pour garans, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination.<sup>81</sup>

Wie Paxson bemerkt, ist hier der eigentliche Unterschied zwischen Personifikation und Prosopopoeia die Gefühlsbeteiligung des Autors sowie des Lesers.<sup>82</sup> Die Prosopopoeia ist eine aus intensiven Gefühlen heraus entstandene Redefigur – und ist dabei den Göttern und realsymbolischen Gestalten näher als die Personifikation. Durch diese Akzentverschiebung in der Differenzierung ist die Unterscheidung der rein fiktiven Prosopopoeia von der eventuell realsymbolischen oder religiösen Personifikation aufgehoben, zugunsten eines Merkmals außerhalb einer angenommenen Dichotomie von Wirklichkeit und Fiktion. Allerdings ist auch die Gefühlsbeteiligung an der Redefigur auf Seiten von Poesis und Rezeption nicht immer leicht festzustellen. Im letzten Satz seiner Definition der „Prosopopée“ bzw. Prosopopoeia bezieht sich Fontanier auf das „Herrsein über seine Imagination“. Wer nicht Herr sei über seine Imagination, könne die Prosopopoeie für real existierende Figuren halten. Hiermit wird auf einen, auch in anderen Definitionen auftauchenden, Topos Bezug genommen, in dem das Personifizieren als Zeichen von Verrücktheit oder psychischer Krankheit

<sup>78</sup> Morton Bloomfield sieht die Schriften des 18. Jahrhunderts über die Personifikation besonders von einem Interesse an einer spezifischen Form der „statischen“, bildgleichen Personifikation gekennzeichnet, die sich aus Malerei und Bildender Kunst fortschreibt. (Bloomfield, „A Grammatical Approach“ (Anm. 51), S. 167). Zum Kontext des 18. Jahrhunderts siehe v.a. die Anm. 53 in dieser Arbeit.

<sup>79</sup> Für Todorov stellen Pierre Fontanier und zwei weitere Zeitgenossen den Übergang zu einer (modernen) Epoche dar, in der die klassische Rhetorik nicht mehr existiert (Todorov, *Théories* (Anm. 67), S. 87). Wegen seiner relativen und differenziellen Abgrenzung der Tropen untereinander ist Fontanier ein beliebter und viel rezipierter Autor bei den französischen Strukturalisten, so merkt Paxson diesbezüglich an (Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 28; vgl. auch Gérard Genette, *Figures II*, Paris 1969).

<sup>80</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris 1968, S. 111.

<sup>81</sup> Ebd., S. 404.

<sup>82</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 27.

angesehen wird.<sup>83</sup> Im Zusammenhang mit modernen Allegorie- und Personifikationstheorien wird sich diese Vermutung in die Begriffe der „acedia“ und „Melancholie“ gekleidet finden.<sup>84</sup> Angus Fletcher sieht den „allegorischen Helden“, d.h. eine Figur innerhalb einer allegorischen Erzählung, die von Personifikationen umgeben ist, gar als einen von Dämonen Besessenen an:

We find that he conforms to the type of behavior manifested by people who are thought (however unscientifically) to be possessed by a daemon. This notion may be hard to accept, but only because the present common idea of a daemon is of a wild, unkempt, bestial, monstrous, diabolic creature, whereas ancient myth and religion recognized many mild and beneficent daemons, the *eudaimoniai*.<sup>85</sup>

Ein Besessener von Personifikationen; damit wäre die Personifikation der Dämon bzw. Daimon. In Antike, Mittelalter, Neuzeit und beginnender Moderne lassen sich also in den Begriffsdefinitionen der Personifikation und/oder Prosopopoeia einige konstitutive Momente festhalten, die auch zur Differenzierung beider Figuren dienen können. Zum einen spielt der Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit oder „Natürlichkeit“ eine bedeutende Rolle – ganz ähnlich übrigens wie in den polemischen Diskussionen um Symbol und Allegorie. Diese Abgrenzungen spielen unmittelbar auf religiöse und ästhetische Welten an, folglich auf „natürliche“ Götter und „künstliche“ Personifikationen. Zum anderen ist die etymologische Herkunft der Prosopopoeia von der Maske und dem Masken-Geben ein wichtiges Moment für die Klärung der Begrifflichkeiten. Überdies zeigt sich die Personifikation historisch als eine „transkulturelle“ Figur. Als ein letztes wichtiges Moment, das hier bereits angesprochen wurde, ist die Emotionalität der Figur zu nennen. All diese Momente werden im Laufe der Arbeit an den Texten wiederaufscheinen. Eine Personifikation wäre demnach eine

---

<sup>83</sup> Lausberg drückt es in seinem Handbuch zur Rhetorik neutraler aber dennoch ähnlich affektbetont aus: „Die  *fictio personae* ist eine durch Übersteigerung der schöpferischen Phantasie (...) erzeugte hochpathetische Figur.“ (Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2008, S. 411) Waldo Ross formuliert in diesem Zusammenhang gar die Bedeutung der Personifikation für die lateinamerikanische Literatur: „En nuestra literatura, como en la vida cotidiana de Hispanoamérica, los sentimientos son cosas, cosas que no están propiamente dentro del sujeto o del personaje que siente, sino que, más bien, lo engloban y lo rodean, lo interpenetran y lo movilizan. Los sentimientos son realidades tutelares que dictaminan sobre el destino del hombre.“ (Waldo Ross, *Problemática* (Anm. 14), S. 10) Die problematische kulturelle Definition, die dann auch noch mit literarischem Ausdruck gleichgesetzt wird, sei kritisch angemerkt. Es bleibt aber die einzige Studie zur Personifikation in der lateinamerikanischen Literatur und ist insofern lesenswert wegen einiger interessanter Ansätze.

<sup>84</sup> Paxson setzt die Personifikation bzw. Allegorie in Beziehung zu einer traurigen und melancholischen Grundstimmung des auktorialen Subjekts, erwähnt aber weder in diesem und auch keinem anderen Zusammenhang Walter Benjamin und dessen *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das eben diese Theorie entwirft und damit die „Rettung“ und Wiederentdeckung der Allegorie in der modernen Theorie begründet (Walter Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3)).

<sup>85</sup> Fletcher, *Allegory* (Anm. 56), S. 38-40.

Figur von gewisser Gesuchtheit bzw. Künstlichkeit, die ihren Ursprung in transkulturellen Übersetzungen hat. Dagegen ist die Prosopopoeia eine Maske und Stimme, die natürlicher wirkt als die Personifikation, und in hoch emotionalen Zusammenhängen angerufen wird. Nun jedoch soll mit den Überlegungen einer Sprachkritik in Moderne und Postmoderne überlegt werden, was die göttlich-dämonischen Personifikationen und Prosopopoeie weiterhin ausmacht und wie ihre Definitionen ausgebaut und verfeinert werden können.

## 2. Personifikation & Prosopopoeia im Blick der Sprachkritik in Moderne und Postmoderne<sup>86</sup>

In Moderne und Postmoderne wird dann das dichotomische Verhältnis von bildhaftem und begrifflichem Denken, von Mythos und Logos, aufs Neue und anders gedacht als vor allem in der griechischen Rhetorik, in der die Redefiguren reine Ornamentik darstellen, und der Logos als fähig gedacht wurde, die Wirklichkeit zu erfassen.<sup>87</sup> Die Personifikation als eine Figur der bildhaften Sprache ist von dieser Diskussion betroffen. Wenn des Menschens Sprache nicht als dem Denken oder Logos untergeordnet, sondern über- und vorgeordnet gedacht wird, dann ist der erste Schritt zu einer phänomenologischen bzw. kognitiven Theorie der Personifikation gemacht.<sup>88</sup> Es

---

<sup>86</sup> Die Bezeichnung einer Epoche mit dem Namen „Postmoderne“ erscheint mir problematisch, da schwer abzugrenzen und zu spezifizieren. Dennoch möchte ich unter dem Begriff hier eine (historische) Tendenz der Theoriebildung verstanden wissen, die ein Einheitsdenken zugunsten eines Denkens der Differenz überschreiten will. Diese Intention ist jedoch als solche kritisch zu untersuchen. Am Begriff der Dialektik wird eine mögliche Unterscheidung von Moderne und Postmoderne deutlich. Dialektisches Denken, das Suchen von Widersprüchen, ist auch für die Moderne bereits kennzeichnend; das Verbleiben aber in der Widersprüchlichkeit, die sich nicht auflösen vermag, wird vielleicht als das (durchaus problematische) Merkmal einer Postmoderne zu verstehen sein. Das in dieser Arbeit besprochene Werk von Jacques Derrida und die irreduzible Differenz (*différance*) stehen dafür exemplarisch ein (siehe Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974). Eine dekonstruktive Methode, die einer Post-Moderne zugeschrieben werden kann, ist Derridas Vermächtnis und wird von Barbara Johnson prägnant und relevant für die hier vorliegende Arbeit, zusammengefasst: „As a critique of a certain Western conception of the nature of signification, deconstruction focuses on the functioning of claim-making and claim-structuring structures within texts. A deconstructive reading is an attempt to show how the conspicuously foregrounded statements in a text are systematically related to discordant signifying elements that the text has thrown into its shadows or margins; it is an attempt both to recover what is lost and to analyze what happens when a text is read solely in function of intentionality, meaningfulness, and representativity.“ (Barbara Johnson, „Rigorous Unreliability“ (Anm. 7), S. 74)

<sup>87</sup> Blumenberg, *Paradigmen* (Anm. 22), S. 8.

<sup>88</sup> „In der modernen Sprachphilosophie scheint die Klage über das Ungenügen des Wortes gegenüber dem Anspruch des Denkens zurückgetreten zu sein gegenüber der gegenteiligen Feststellung, daß der Gedanke dem Vorgriff der Sprache nur zu folgen vermag und daß er dies in ständiger Unangemessenheit gegenüber einer nicht auslotbaren Sinniefe tut. Die Sprache erscheint als das schlechthin unüberschreitbare Hintergrundphänomen, ihre Grammatik im weitesten Sinne als die ebenso unmerkliche wie tyrannische Kanalisierung aller Prozesse, in denen wir uns mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, während wir gleichzeitig die Illusion haben, daß wir über ein plastisches Medium wenn nicht vollkommener so doch ständig sich vervollkommnender Anmessung an das Gegebene verfügen.“ (Hans

ist wohl kein Zufall, dass gerade Literaturtheoretiker und –Philosophen der Moderne, die sich mit Autoren der Romantik auseinandergesetzt haben, einen solchen Weg eingeschlagen und beschritten haben.<sup>89</sup> Sowohl auf Walter Benjamin als auch auf den wesentlich späteren Paul de Man trifft das zu.

### **Benjamin**

So ist für Walter Benjamin der Mythos zugleich rettenswert in seiner Bildlichkeit, als auch unbedingt kritisch zu untersuchen und historisch einzuordnen, in seinem fehlenden Bezug zur Wahrheit.<sup>90</sup> Der Mythos und die Wahrheit schließen sich gegenseitig aus. Da der Mythos eine Zäsur im Kontinuum von Raum und Zeit darstellt, denen er sich wesentlich entzieht, so teilt er innerste Bestimmungsmerkmale mit der Personifikation, wie erstmals definiert von Demetrius. In der Apostrophe an die toten Vorfahren, in der Vergegenwärtigung der Nicht-Anwesenden, ist die Personifikation als überzeitlich und überräumlich definiert worden. In diesem Verständnis gleicht sie dem Mythos als mythische Figur. Der Mythos ist in den Vorstellungen Benjamins nicht vereinbar mit der Wahrheit und ihr daher vollkommen unzugänglich.<sup>91</sup> Hierüber wären sich Benjamin und Blumenberg im Übrigen einig, denn Letzterer sieht in der Funktion der mythischen

---

Blumenberg, „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M. 1966/2001, S. 121)

<sup>89</sup> In der brasilianischen romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts sind Dämonen-Darstellungen ebenfalls vertreten. Die Dämonen sind hier dem Kapitalismus und Regionalismus sowie der Urbanität verhaftete Figuren. Die Dämonen Alencars etwa sind stets verbunden mit Kommerz, Geld und Urbanität als „dämonische Korrosionen“ (siehe Flávio Aguiar, *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*, São Paulo 1984). Aus dieser Zeit stammt auch die regionalistische Konnotation des Dämonen: Armut, Gewalt, Rückständigkeit einzelner Regionen Brasiliens werden mit dem Teufel assoziiert – Unzivilisation als das Teuflische schlechthin. In der europäischen Literatur wäre ein Dichter wie Baudelaire ähnlichen Assoziationen zu verbinden. Da in dieser Arbeit jedoch ein religiöser Gehalt, eine dämonisch-göttliche Personifikation bestimmter Prinzipien, verhandelt werden soll, sind solche Dämonen hier nicht mit in die Analyse aufgenommen. In einem vergleichbaren Ausschlussverfahren wurde symbolistische Lyrik wie von Cruz e Sousa, Jorge de Lima und auch einem späten Roberto Piva ausgeschlossen. Hier liegen zwar religiöse, dämonisch-göttliche Motive vor, allerdings nicht als Figuren und Wesenheiten, sondern tatsächlich vielmehr als Symbole. Außerdem liegt natürlich der Fokus der Arbeit auf dem 20. Jahrhundert.

<sup>90</sup> Das Zusammendenken des Mythos mit seiner kritischen Überschreitung spiegelt sich im für Benjamins Philosophie fundamentalen Konzept der Erfahrung, wie Menninghaus in seiner Studie darstellt: „Einerseits lebt Erfahrung im Sinne Benjamins, als eine letztlich messianische Kategorie unverstellter Synthesis, aus der Opposition gegen die Zurichtung von Bewußtsein und Handeln durch die ‚immergleichen‘ mythischen (Zwangs)Zusammenhänge. Andererseits unterscheidet sie sich von der abstrakten Erkenntnis gerade durch ihre Bindung an die mythischen Bedeutungsformen. So ist auch sie eine Sprengung des Mythos mit seinen eigenen Mitteln, eine dialektische passage du mythe.“ (Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M. 1986, S. 108f)

<sup>91</sup> „Es erweist sich (...) die für alle Erkenntnis fundamentale Bedeutung im Verhältnis von Mythos und Wahrheit. Dieses Verhältnis ist das der gegenseitigen Ausschließung. Es gibt keine Wahrheit, denn es gibt keine Eindeutigkeit und also nicht einmal Irrtum im Mythos.“ (Walter Benjamin, *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*. Frankfurt a.M. 1921/22/2007, S. 67)

Erzählung gar das Vergessenmachen der die Wahrheit betreffenden, existenziellen Fragen des Menschen.<sup>92</sup> Nun wendet sich Benjamin gegen romantische Ideen der Rettung des Mythos, aber auch gegen die Aufklärung, in deren Augen der Mythos eine Unwahrheit oder eine halbfertige Wahrheit ist.<sup>93</sup> Für Benjamin ist die menschliche Sprache mit einem „Ausdruckslosen“ konfrontiert, d.h. unter anderem, dass für ihn die Begrenzungen des Sprach- und Ausdrucksvermögens eine entscheidende Rolle spielen.<sup>94</sup> Die Macht des Ausdruckslosen wird spürbar, wenn auch nicht explizit zu machen, und erklärt jeden Ausdruck zum Fragment. Die Bildlichkeit, die im Mythos gefunden, und unter bestimmten Vorzeichen bewahrt werden sollte, ist für Benjamin die symbolische Sprache; in der mythischen Welt allerdings wird Alles zum Symbol. So schreibt er über Goethes *Wahlverwandtschaften*: „Der Mensch erstarrt im Chaos der Symbole und verliert die Freiheit, die den Alten nicht bekannt war. Er gerät im Handeln unter Zeichen und Symbole.“<sup>95</sup> Das Symbol ist also im Namen der Freiheit (und der Hoffnung<sup>96</sup>) zu sprengen. Die Allegorie dagegen, wie im *Trauerspielbuch* thematisiert, ist eine antimythische Weise des Bedeuten. Die fundamentale Bildlichkeit des Mythos wird bewahrt, jedoch nicht länger als allumfassendes Symbol einer mythischen Welt,

<sup>92</sup> Siehe Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.

<sup>93</sup> Menninghaus, *Schwellenkunde* (Anm. 90), S. 14ff.

<sup>94</sup> Das „Ausdruckslose“ ist ein von Benjamin verwandter Begriff, der seiner Konzeption der Wahrheit, in Abgrenzung von Erkenntnis und Schein, nahekommt. Der schöne Schein wird vom Ausdruckslosen unterbrochen, das seine Harmonie und Ansprüche auf Totalität stört: „Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. Diese Gewalt hat es als moralisches Wort. Im Ausdruckslosen erscheint die erhabne Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols.“ (Benjamin, *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 85f) Die Wahrheit wiederum entspräche in einem platonischen Sinne der Idee. In der Erkenntniskritischen Vorrede des *Trauerspielbuchs* merkt Benjamin das Folgende zur Wahrheit an: „Immer wieder wird als eine der tiefsten Intentionen der Philosophie in ihrem Ursprung, der Platonischen Ideenlehre, sich der Satz erweisen, daß der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der Wahrheit. Erkenntnis ist erfragbar, nicht aber die Wahrheit. Die Erkenntnis richtet sich auf das Einzelne, auf dessen Einheit aber nicht unmittelbar. (...) Als Einheit im Sein und nicht als Einheit im Begriff ist die Wahrheit außer aller Frage. Während der Begriff aus der Spontaneität des Verstandes hervorgeht, sind die Ideen der Betrachtung gegeben. Die Ideen sind ein Vorgegebenes.“ (Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3), S. 11f) Das Vorgegebene der Ideen hat zur Folge, dass sie etwas immer schon Sich-Darstellendes sind. Damit wird die Form zur fundamentalen Frage einer an der Wahrheit und an den Ideen orientierten Philosophie, die sich als solche von der Erkenntnissuche abgrenzen lässt: „Die Wahrheit, vergegenwärtigt im Reigen der dargestellten Ideen, entgeht jeder wie immer gearteten Projektion in den Erkenntnisbereich. Erkenntnis ist ein Haben. (...) Diesem Besitztum ist Darstellung sekundär. Es existiert nicht bereits als ein Sich-Darstellendes. Gerade dies gilt aber von der Wahrheit.“ (ebd., S. 11) Die von Platon herrührende Idee ist nun gemäß Benjamin das vergötterte (und damit personifizierte) Wort (ebd., S. 18). Damit stände eine Bewegung der Prosopopoeia am Anfang der Annäherung an die Wahrheit und wäre sozusagen Beginn jeglicher Philosophie (wie zugleich ihrer Begrenzungen).

<sup>95</sup> Benjamin, *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 60.

<sup>96</sup> Für die *Wahlverwandtschaften* sieht Benjamin die Elpis, die Hoffnung, als einzige der Orphischen Urworte über den Mythos hinausweisen (siehe Benjamin, *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 64).

als Schein von Wahrheit und Einheit, sondern durch einen Bruch, als dialektisches Bild, als Konfiguration, als Allegorie, die geschichtlich der Moderne zukommt.<sup>97</sup>

Die Allegorie ist nun im Barock, aber auch in der Moderne, für Benjamin eine Signatur des melancholischen Wesens: „Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.“<sup>98</sup> und „Allegorie (ist) das einzige und gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet.“<sup>99</sup> Hier sind Anknüpfungspunkte zu mittelalterlichen und neuzeitlichen Theorien festzustellen, die das Erscheinen von Personifikationen im Zusammenhang mit der mentalen Ungesundheit, ja Verrücktheit, des auktorialen Subjekts sehen. Benjamin sieht die Trauer des barocken Trauerspiels in einer Weltauffassung begründet, in der die profane Welt als arbiträr und sinnlos erscheint – ein glatter Gegensatz zur Überbedeutung der mythischen Welt. Erst die Allegorie verschafft der profanen Welt des barocken Melancholikers Bedeutsamkeit:

Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt. Doch wird (...) ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet.<sup>100</sup>

Die Personifikation des Souveräns ist in dieser allegorischen Konstellation von Bedeutung, da sie die Geschichte, d.h. die Wechselfälle der Geschichte, die Unberechenbarkeit und Sinnlosigkeit der profanen Welt verkörpert. Die Figur ist damit hier eingebunden in eine Allegorie und ihre Bedeutung ist wesentlicher Hinweis auf die Entschlüsselung der allegorischen Botschaft und ihrer historischen Signatur. Die Sprache ist hier in ihren Begrenzungen aufgezeigt, das Symbol in die allegorische Konstellation der Bedeutungszuweisung verkehrt. Nicht mehr die Bildlichkeit des Mythos regiert, sondern die Bildlichkeit der Allegorie. Die Sprache, so zeigt Benjamin bereits in seinen frühen Sprachaufsätzen, ist seit dem Sündenfall des Menschen keine

<sup>97</sup> Zum Allegorie-Konzept Benjamins in Zusammenhang mit Moderne und einer eventuellen Post-Moderne vgl. auch Craig Owens (1980), „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *October*, Vol. 12, S. 67-86.

<sup>98</sup> Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3), S. 136.

<sup>99</sup> Ebd., S. 163.

<sup>100</sup> Ebd., S. 152f.

Namenssprache bzw. *lingua adamica* mehr.<sup>101</sup> In der Namenssprache wäre jedes Wort ein Eigenname, d.h. in unmittelbarer Identität von Bezeichnendem und Bezeichnetem aufgehoben – eben wie Adam die Welt und all ihre Phänomene benannte. Nach dem Sündenfall, d.h. der Erkenntnis (nicht der Wahrheit), ist diese Einheit von Zeichen und Bedeutung nicht mehr existent und nicht mehr erreichbar. Dies wird in einer Figur wie der Allegorie besonders deutlich. Anschließend an die Überlegungen Benjamins stellt sich die Frage zur Fiktion und Wirklichkeit oder „Natürlichkeit“ der Personifikation und/oder Prosopopoeia neu, in einem sprachkritischen Kontext. Die Fiktion oder Künstlichkeit der Personifikation könnte, ähnlich wie die Konstellation der Allegorie, ein Verfahren zur Sichtbarmachung der Grenzen sprachlichen Vermögens und Erkenntnis sein. Dagegen wäre eine „Natürlichkeit“ der Personifikation und/oder Prosopopoeia einem Wunsch nach Einheit und Nicht-Differenz, Nicht-Arbitrarität geschuldet, das aber letztlich scheitern muss. Eine Dialektik der Personifikation als Figur könnte so beschrieben werden.

### ***Derrida***

An dieser Stelle, dem Bruch (nach Benjamin, vgl. S. 43) oder der grundsätzlichen Differenz von Zeichen und Bedeutung bzw. Signifikant und Signifikat, schließen sich weitergehende Überlegungen Derridas an, die den Wunsch nach Einheit und Nicht-Differenz, Nicht-Arbitrarität explizit an die Vorstellung einer Göttlichkeit binden – und daher für diese Ausführungen von Bedeutung sind. Seine *Grammatologie*, eine kritische Untersuchung der Schrift in der Kultur des Abendlandes, ist zugleich Kritik am Logozentrismus, der sich im Zeichen manifestiert. Das Zeichen in seiner Differenz von Signifikant und Signifikat ist hergeleitet von einem Primat des Lautes, des gesprochenen Wortes, das im Gegensatz zur Schrift unmittelbar und präsent ist. Die Schrift ist damit auch unweigerlich gebunden an die Metaphysik, d.h. an den Begriff der Differenz von Intelligiblem und Sinnlichem. So ist des Weiteren die Präsenz die bevorzugte Zeit der abendländischen Konzeption, da in der Verlautbarung, dem Laut, dem gesprochenen Wort, das Primat gesehen wird, von dem die Differenz der Schrift aus Signifikat und Signifikant erst hervorgeht:

---

<sup>101</sup> Gemeint sind hier die Aufsätze „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (1916) und „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1921). Vgl. auch Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M. 1980.

Jeder Signifikant, zumal der geschriebene, wäre bloßes Derivat, verglichen mit der von der Seele oder dem denkenden Erfassen des Sinns, ja sogar dem Ding selbst untrennbaren Stimme (...). Der Signifikant wäre immer schon ein technischer und repräsentierender, wäre nicht sinnbildend. Diese Derivation ist der eigentliche Ursprung des Begriffs des „Signifikanten“. Der Begriff des Zeichens impliziert immer schon die Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant (...). Unangetastet bleibt somit ihre Herkunft aus jenem Logozentrismus, der zugleich ein Phonozentrismus ist: absolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns.<sup>102</sup>

Im Mittelalter hat sich nun diese Tradition der Differenz von Intelligiblem und Sinnlichem etabliert, die in der Konzeption des Zeichens unter Linguisten teilweise fortgelebt hat.<sup>103</sup> Es geht Derrida nicht darum, den Begriff des Zeichens zurückzuweisen, als unbrauchbar zu erklären; das sei unmöglich. Aber die Implikationen eines solchen Begriffs in seinen Ursprüngen und Konsequenzen müssten bewusst gemacht werden. „Das Zeichen und die Göttlichkeit sind am gleichen Ort und zur gleichen Stunde geboren. Die Epoche des Zeichens ist ihrem Wesen nach theologisch. Sie wird möglicherweise nie *enden*. Dennoch zeichnet sich ihre historische *Vollendung (clôture)* ab.“<sup>104</sup> Ähnlich einem Blumenberg, der in der Moderne, insbesondere im deutschen Idealismus, die Arbeit am Mythos zu Ende gebracht sieht, so glaubt Derrida einen Epochenwechsel in der Konzeption von Schrift und Metaphysik vorhersehen zu können.<sup>105</sup> Die Widersprüchlichkeiten, die diesem vorangehen, sieht Derrida besonders in der Wissenschaft der Linguistik aufscheinen.

Die Linguistik als Wissenschaft von der Sprache berufe sich auf den nachweislich wissenschaftlichen Duktus ihrer phonologischen Basis, so Derrida. Zugleich jedoch solle die Phonologie nur ein Ausgangspunkt für eine umfassendere Wissenschaft von

<sup>102</sup> Derrida, *Grammatologie* (Anm. 86), S. 25.

<sup>103</sup> Die Kritik an der Linguistik und einer bestimmten Konzeption des Zeichens, die Derrida vor allem bei Saussure für angebracht hält, ist natürlich nicht auf die Linguistik als Wissenschaft als solcher übertragbar.

<sup>104</sup> Ebd., S. 28. Die Epoche des Zeichens als letztlich theologische verweist wiederum an die Schriften Augustinus, der die Opposition zwischen Sinnlichem und Intelligiblem als Definitionsmerkmal des Zeichens einführt (siehe Elena Lombardi, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, Toronto & Buffalo & London 2007; Todorov, *Théories* (Anm. 67), S. 13f, 34ff). Zu Gott gelangt man, gemäß Augustinus, durch die Lektüre der Zeichen im Namen der Liebe: „In conclusion: signs (words) are mere sound when disconnected from signification and are not bearers of knowledge. They belong to the transitive dimension of use, and in history they follow and mark the descending parable that separated humankind from God. Their limitation and inadequacy calls for Christ's redemption in two ways: in a presence of Christ in the individual (*De magistro*), and in the Christ event in history (*De doctrina christiana*). Importantly, in the grander scheme of history, things too are signs that have to be used and arranged according to an order of love. Signs point to things, whose meanings are verified in the inner man with the help of the interior teacher (Christ). Once learned and ordered among themselves, things in turn work as signs pointing to the ultimate and only signified – God.“ (Lombardi, *The Syntax of Desire*, S. 37) Die Argumentation Augustinus kann als direkte Unterbauung der These Derridas dienen.

<sup>105</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 92), S. 605ff.

der Sprache sein. Dieses Spannungsverhältnis wird von Derrida in den Schriften Saussures untersucht und dekonstruiert:

Die Schrift ist die Verstellung der natürlichen und ersten und unmittelbaren Präsenz von Sinn und Seele im Logos. Als Unbewußtes bemächtigt sie sich der Seele. Diese Tradition zu dekonstruieren kann jedoch nicht darin bestehen, sie umzukehren, die Schrift von Schuld reinzuwaschen; sondern vielmehr darin, zu zeigen, warum die Gewalt der Schrift nicht eine unschuldige Sprache *überkommt*.<sup>106</sup>

In der Linguistik und im Spezifischen in den Schriften Saussures wird die Schrift erst einmal ausgesondert von der Sprache. Die Schrift wird damit aus der Sprache ausgeschlossen, weil die Verräumlichung der Worte die Lebendigkeit sprachlichen Ausdrucks verhindert. Doch am Moment der Arbitrarität ist nachzuweisen, dass Sprache ohne Schrift nicht gedacht werden könne. Arbitrarität sei nämlich nichts anderes als Vereinbarung, Fixierung, und damit Schrift: „Wenn „Schrift“ Inschrift und vor allem dauerhafte Vereinbarung von Zeichen bedeutet (was den alleinigen, irreduziblen Kern des Schriftbegriffs ausmacht), dann deckt die Schrift im allgemeinen den gesamten Bereich der sprachlichen Zeichen.“<sup>107</sup> Ist das Zeichen arbiträr, so kann die Schrift nicht mehr reines Abbild sein und ausgeschlossen werden.

Hier drängt sich der Gedanke auf, daß die Schrift dem gesprochenen Wort äußerlicher, sofern sie nicht dessen „Abbild“ oder „Symbol“, und ihm zugleich innerlicher ist, wo es in sich selbst eine Schrift darstellt. Noch bevor er mit der Einkerbung der Gravur, der Zeichnung oder dem Buchstaben, einem Signifikanten also, in Verbindung gebracht wird, der im allgemeinen auf einen von ihm bezeichneten Signifikanten verweist, impliziert der Begriff der Schrift(graphie) – als die allen Bezeichnungssystemen gemeinsame Möglichkeit – die Instanz der *vereinbarten Spur (trace instituée)*.<sup>108</sup>

Der Begriff der Spur ist eine Bezeichnung der Differenz in der Verweisstruktur, die ersichtlich bzw. erahnbar wird. Die Allegorie, so könnte man nach Benjamin behaupten, ist eine Figur der Spuroffenlegung, so wie die Artifizialität der Personifikation in einem ähnlichen Zusammenhang gesehen werden könnte.<sup>109</sup> Die Spur ist gemäß Derrida nicht

<sup>106</sup> Derrida, *Grammatologie* (Anm. 86), S. 66.

<sup>107</sup> Ebd., S. 78.

<sup>108</sup> Ebd., S. 81.

<sup>109</sup> Die Prosopopoeia lässt sich dagegen eher der Verschleierung der Spur, einer tendenziellen „Natürlichkeit“ zuschreiben – was denn auch die Differenzierung der beiden Tropen ermöglicht. Bettine Menke hat dies in ihrer Studie zu spezifischen Texten von Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka so gesehen: „Als eine fehlgehende Verlebendigung der Toten (und der toten Texte) ist die Prosopopoeia ein Gegenmodell zur Allegorie: Sie ist maskierende, verhehlende Figur und verhehlte Figuration. Während die Prosopopoeia die Verlebendigung der schriftlichen toten Texte in der Stimme fingiert, ist die Allegorie die Figur der Schriftlichkeit und der toten Bedeutung. Nicht das Bedeuten statt Kontingenz oder Mimesis macht, Benjamin wie de Man zufolge, die Allegorie aus, sondern Allegorie heißt ein Bedeuten, in dem die Kontingenz des Bedeutenden gegenüber der Bedeutung vorgeführt wird, in der Disjunktion von ‚Ding‘ und ‚Bedeutung‘ oder von wörtlicher und figurativer Bedeutung im Prozeß des Bedeuten, die sie

arbiträr, aber durchaus „unmotiviert“. Ein durch Konvention „natürlich“ gewordener Zusammenhang von Signifikat und Signifikant wird aufgegeben, was jedoch nicht so sehr die Frage nach einer möglichen Zusammengehörigkeit als nach der Idee der Natürlichkeit aufwirft. Keine Identität, sondern ein Anderer tritt ein:

Die allgemeine Struktur der unmotivierten Spur läßt innerhalb derselben Möglichkeit, und ohne daß man sie anders als durch Abstraktion trennen könnte, die Struktur des Verhältnisses zum Anderen, die Bewegung der Temporalisierung und die Sprache als Schrift miteinander korrespondieren.<sup>110</sup>

Der Andere, die Zeit und die Sprache stehen also in einem engen Verhältnis zueinander, sind ineinander verzahnt, in der Praxis der Repräsentation. Die Brüche oder Differenzen, die sich am Anderen, in der Zeit und durch die Sprache zeigen, werden allein in der Projektion eines Göttlichen aufgehoben:

Die Unterordnung der Spur unter eine erfüllte, im Logos zusammengefaßte Präsenz und die Erniedrigung der Schrift angesichts eines gesprochenen Wortes, welches seine eigene Erfüllung träumt: Gesten, nach denen eine Onto-Theologie, welche den archäologischen oder eschatologischen Sinn des Seins als Präsenz, als Parusie, als Leben ohne \*Differenz bestimmt, nachdrücklich verlangt. Was nur ein anderer Ausdruck ist für den Tod, die historische Metonymie, wo im Namen Gottes der Tod in Schach gehalten wird. Diese Bewegung eröffnet ihre Epoche in Gestalt des Platonismus und vollendet sich in der Zeit der infinitistischen Metaphysik. Allein das unendliche Wesen kann die Differenz in der Präsenz zum Verschwinden bringen. In diesem Sinn ist der Name Gottes, zumindest so, wie er in den klassischen Rationalismen zum Ausdruck kommt, der Name der Indifferenz schlechthin.<sup>111</sup>

Als Gegenspieler Gottes wird für die Differenz der Tod stehen, die „historische Metonymie“; in unserer Argumentation kann dem Tod der Dämon als Figur der Differenz beiseite gestellt werden. Derrida weist darauf hin, dass diese Differenz-Erfahrungen, verkörpert in den Figuren des Todes und des Dämons, in gleicher Weise auf die so genannten „schriftlosen“ Völker zutrifft. Auch Mythographien können als Schriften gelesen werden, wenn auch als nicht-lineare und multidimensionale: „Der Zugang zur Mehrdimensionalität und zu einer de-linearisierten Zeitlichkeit ist keine einfache Regression, die wieder beim „Mythogramm“ enden würde, sondern läßt im Gegenteil die ganze, dem linearen Modell unterworfenen Rationalität als eine weitere

---

je (wieder) vollzieht und ausstellt. Als Figur ist sie – so Benjamins Konzept wie die Ausführung von de Man – auch Meta-Figur, die ihr Bedeuten, also die Dissoziation, die sie in ihrem Bedeuten (auch wieder) einträgt, mitbezeichnen muß. Stets wird etwas anderes ‚erzählt‘ (oder ‚abgebildet‘) worden sein, was die (einstimmige) Lesbarkeit der Allegorie blockiert. Wo die Allegorie die Disjunktion ausstellt, verstellt die Prosopopoeia den Abgrund des (/ihres) Verfehlens, mit einem Gesicht, das spricht.“ (Bettine Menke, *Prosopopoeia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000).

<sup>110</sup> Derrida, *Grammatologie* (Anm. 86), S. 83.

<sup>111</sup> Ebd., S. 124f.

Form und eine weitere Epoche der Mythographie erscheinen.“<sup>112</sup> So sei auch fast jede empirisch-historische Art der Schrift, näher betrachtet, bereits mehrdimensional: nicht nur phonetisch, sondern auch piktogrammatisch etwa. „Urschrift wäre ein Name für diese Vielfältigkeit (*complicité*) der Ursprünge.“<sup>113</sup> Der Zeichen-Begriff negiere demnach weitestgehend die unausweichliche und unendliche Differenz, die sich in der Schrift manifestiert. Solange die *lingua adamica*, die Namenssprache bzw. die Präsenz eines metaphysischen einzigen Signifikats, als möglich gedacht wird – wie bei Benjamin – ist die Sprache und ihre Verfassung noch nicht als letztgültig und bestimmend gedacht.<sup>114</sup> Derrida versucht mit der Dekonstruktion des einzigen und letzten Signifikats den letzten Schritt zu gehen. In dieser ursprünglichen Auffassung der Schrift liegt zudem eine Widersprüchlichkeit der (modernen) Literatur begründet, die Jacques Rancière treffend formuliert:

Die emanzipierte „Literatur“ hat zwei große Prinzipien. Den Normen der repräsentativen Poetik stellt sie die Gleichgültigkeit der Form hinsichtlich ihres Inhalts entgegen. Der Vorstellung der Fiktions-Dichtung stellt sie die der Dichtung als eigener Modus der Sprache entgegen. Sind die zwei Prinzipien miteinander vereinbar? Beide setzen der alten *mimesis* der gesprochenen Rede eine Kunst entgegen, die einzig die der Schrift ist. Doch damit verdoppelt sich der Begriff der Schrift: Sie kann die Sprache sein, die Weise jedes Körpers ist, der sie führt und bezeugt; sie kann umgekehrt die Hieroglyphe sein, die ihre Idee auf ihrem Körper trägt. Und der Widerspruch der Literatur könnte gerade die Spannung dieser zwei Schriften sein.<sup>115</sup>

Inwiefern gilt dieser Unterschied zwischen der vormodernen, von der Form und ihren strengen poetischen Regeln geprägten Literatur und einer autonomen Literatur der Moderne? Wie wichtig sind Gattung und Form in diesem Gedankengang? Und wie lassen sich die Widersprüche der Literatur an einem einzelnen literarischen Text

<sup>112</sup> Ebd., S. 155f.

<sup>113</sup> Ebd., S. 167. Derridas Konzeption einer Ur-Schrift sowie der vielfältigen Ursprünge steht in einem impliziten Dialog mit Benjamins Ursprungsbegriff. Benjamin ist in seiner Definition präziser: „Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt.“ (Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3), S. 28) Diese Kategorie des Ursprungs steht in engem Zusammenhang mit der nicht-linearen und komplexen Zeitkonzeption Benjamins. Im Allgemeinen sind zahlreiche Bezüge zwischen Benjamin und Derrida nachzuweisen, die vom Letzteren nicht explizit gemacht werden. In dieser Arbeit kann zu diesen Bezügen nur verkürzt Stellung genommen werden.

<sup>114</sup> Die Abgrenzung Derridas von Benjamin kann hier nicht ausreichend geleistet werden. Meiner Meinung nach ist es zweifelhaft, dass Benjamin tatsächlich von der Möglichkeit einer real existierenden Namenssprache ausgegangen ist. Nur wenn der Mensch göttlich wäre, wäre eine solche Sprache möglich – denkbar aber ist sie auch so.

<sup>115</sup> Rancière, *Die stumme Sprache* (Anm. 2), S. 18.

aufzeigen? Das sind Fragen, die im Laufe der Arbeit entwickelt werden müssen und die eng mit den Gedanken von Derrida zur Schrift zusammenhängen. Es stellt sich die Frage nach der Performativität von Sprache, des Vermögens zu evozieren, hervorzubringen, Körper zu erlangen, der über die Schrift hinausweist. Während also Benjamin für die Überlegungen zur dämonisch-göttlichen Personifikation und/oder Prosopopoeia insofern bedeutsam war, als dass seine Neukonzeption der Allegorie zu einer Umbewertung der „Künstlichkeit“ und „Natürlichkeit“ als Momente der Personifikation-Gottheit führen kann, so erweitert Derrida den Denkhorizont um die Begrifflichkeit der Differenz, die völlig unhintergebar scheint, und um deren Zusammenhang mit der Schrift und dem Tod. Schreibende Personifikation des Todes – auch das wird als eine dämonische Figur im Kap. VIII. zur Morte Caetana von Ariano Suassuna noch auftauchen.

### **Blumenberg**

Die Nicht-Differenz des Göttlichen definiert folglich die Idee von einem Gott. Der Dämon jedoch ist vielmehr im Christentum als Differenz definiert; er ist in seinen vielen Ausgestaltungen Antwort auf die Frage nach dem Bösen. Die Metaphorologie eines Hans Blumenbergs gibt mit der Konzeption „absoluter Metaphern“ eine (bereits erwähnte) Denkmöglichkeit für den Dämon. Eine metaphorologische, bildliche Sprache, die implizit die Begrifflichkeiten als die Wahrheit nicht umfassend kritisiert, ist dabei „nur als ein schmaler Spezialfall von Unbegrifflichkeit zu nehmen“.<sup>116</sup> Für die unterschiedlichen Künste sieht Blumenberg in der Bildlichkeit noch vor der Sprache den größten Einfluss auf Denken und Wahrnehmung – ein differenzieller Aspekt, der bei Derrida keine Beachtung findet:

Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.<sup>117</sup>

In dieser begriffskritischen Einstellung gemahnt die Metaphorologie Blumenbergs stark an seine *Arbeit am Mythos*. Tatsächlich sind für Blumenberg Mythos und

<sup>116</sup> Hans Blumenberg, „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“, in: *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M. 1979/2001, S. 193.

<sup>117</sup> Ebd., S. 91f. Siehe auch S. 18.

Metapher miteinander verwandte Formen der Bildlichkeit, die nicht durch den Logos überwunden werden.<sup>118</sup>

Ob der Dämon nun als mythische Figur, als Metapher, als Personifikation gelesen werden muss, hängt sicherlich unter anderem von seiner historischen Einordnung und Konfiguration ab. Wie sehr die Metapher in jedem Fall mit der Figuration, mit dem Gesicht-Verleihen zu tun hat, hat Blumenberg betont. Anhand der von Quintilian zitierten Metapher „Die Wiese lacht [pratum ridet]“ thematisiert Blumenberg ein Moment des Personifizierens:

Was in den Eigenschaften einer Wiese unter objektivem Aspekt nicht vorkommt, aber auch nicht die subjektiv-phantastische Zutat eines Betrachters ist, der nur für sich die Konturen eines menschlichen Gesichts aus der Oberfläche der Wiese herauslesen könnte (ein Spiel, das zur Besichtigung von Tropfsteinhöhlen gehört), wird von der Metapher festgehalten. Sie leistet dies, indem sie die Wiese dem Inventar einer menschlichen Lebenswelt zuweist, in der nicht nur Worte und Zeichen, sondern die Sachen selbst ‚Bedeutungen‘ haben, deren anthropogenetischer Urtypus das menschliche Gesicht mit seiner unvergleichlichen Situationsbedeutung sein mag. Die Metapher für diesen Sinngehalt der Metapher hat Montaigne gegeben: *le visage du monde*.<sup>119</sup>

*Le visage du monde* – ausgedrückt durch bildliche Sprache. In den Überlegungen Blumenbergs sind die Bedeutung der (historischen) Tradition und der Bildlichkeit „absoluter Metaphern“ wie des Dämons herauszustellen. Das tradierte Bild des Dämons bestimmt, was gesehen und erfahren wird. Mit dieser wichtigen Erkenntnis ist ein Übergang zur phänomenologischen Herangehensweise von Paul de Man gemacht, dessen Theorie der Prosopopoeia die Sprachkritik dahingehend ausbaut, dass die Wahrnehmung selbst durch den anthropozentrischen Blick begrenzt ist, also nicht länger in der Tradition, sondern in der Menschlichkeit selbst begründet liegt. Auch deswegen sind das Göttliche und das Dämonische trotz ihrer Unterschiede, die hier bei Benjamin, Derrida und Blumenberg deutlich wurden, letztlich in der Figur des *daimon*

<sup>118</sup> Siehe auch die Studie Felix Heidenreichs, in der die bestimmenden Themen des Denkens Blumenbergs besprochen und zueinander in Bezug gebracht werden: „Er [Blumenberg] setzt voraus, daß es in den Großerzählungen jeweils bestimmte „Stellen“ gibt, bestimmte Bausteine, die eine definierte Funktion zu erfüllen haben und eine ganz bestimmte Erklärungsleistung erbringen müssen. (...) Diese ‚Umbesetzungen‘ antworten jeweils auf Bedürfnisreste in Theorien oder Mythen. Die Wirkungsgeschichte wird so zu einem einzigen großen Text: Was sich als ungeklärt aber klärungsbedürftig erwiesen hat, soll durch die neue Besetzung geklärt werden.“ (Felix Heidenreich, *Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg*, München 2005, S. 78) Blumenberg selbst schreibt: „Auch im Mythos sind Fragen lebendig, die sich theoretischer Beantwortung entziehen, ohne durch diese Einsicht verzichtbar zu werden. Der Unterschied zwischen Mythos und ‚absoluter Metapher‘ wäre hier nur ein genetischer: der Mythos trägt die Sanktion seiner uralt-unergründbaren Herkunft, seiner göttlichen oder inspirativen Verbürgtheit, während die Metapher durchaus als Fiktion auftreten darf und sich nur dadurch auszuweisen hat, daß sie eine Möglichkeit des Verstehens ablesbar macht.“ (Blumenberg, *Paradigmen* (Anm. 22), S. 112)

<sup>119</sup> Blumenberg, „Ausblick“ (Anm. 116), S. 195.

zusammenzudenken. Beide beschreiben als Figuren das Ausdruckslose und sind als solche an Sprachkritik und Erkenntniskritik gebunden.

### ***Phänomenologie der Prosopopoeia nach Paul de Man***

Prosopopoeia bedeutet für de Man ebendies – „ein Gesicht geben“; *prosopon* wird hier nicht als Person oder Maske, sondern als Gesicht übersetzt, das wiederum Definitionsmerkmal für eine Person ist. Das Gesicht wird dadurch gekennzeichnet, dass es spricht, eine Stimme hat. Der Mensch wird hier verstanden als ein Wesen, das den Dingen unweigerlich ein menschliches Gesicht gibt.<sup>120</sup> De Man grenzt die Prosopopoeia vom Anthropomorphismus und von der Personifikation ab.<sup>121</sup> Anthropomorphismus spricht den Tropen oder Redefiguren ihre Macht ab; es verhandelt Essenzen, eine menschliche Substanz wird der Natur oder den Tieren zugesprochen, letztendlich werden also die Unterschiede zwischen den Spezies verwischt. Eine Personifikation ist für de Man ebenfalls etwas anderes als eine Prosopopoeia, nämlich etwas Abstraktes. Der Satz „Erde zeigt ihr Gesicht“ ist keine Personifikation, aber eine Prosopopoeia, ein menschlich-konkretes Gesicht-Geben an die Natur. Und in de Mans Augen hat der Mensch selbst nur ein Gesicht, weil es Sprache gibt, weil er in der Sprache ist, weil die *Prosopopoeia* ist. Das ist auch eine Gebundenheit: Der Mensch existiert auch in seiner Wahrnehmung nur in der Sprache.

In der Prosopopoeia können nun die Artifizialität des Gesichts und damit die Begrenzungen des menschlichen Wahrnehmens und Ausdrucks deutlich gemacht werden; ein *de-facement* findet statt. Jegliche Figur, Metapher, Prosopopoeia, sind immer schon Repräsentation oder Bildlichkeit und damit stumm wie ein Bild, schon in

---

<sup>120</sup> Cynthia Chase, *Decomposing Figures*, Baltimore und London 1986, S. 83. Neben Anthropomorphismus und Personifikation ist die Prosopopoeia nach de Man natürlich ebenfalls in Abgrenzung und im Zusammenspiel mit seinem Allegorie-Konzept zu verstehen, nach dem die Spannung zwischen wörtlicher und figuraler Verfasstheit der Sprache stets zu einer Allegorisierung im Leseakt führen muss (vgl. de Man, *Allegorien* (Anm. 38); Craig Owens (1980), „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2“, in: *October*, Vol. 13, S. 58-80).

<sup>121</sup> Diese Abgrenzung ist nach dem Verständnis der Poststrukturalisten jedoch nicht als absolute zu verstehen; letztlich ist jede der genannten Tropen in ihren Eigenarten in den Strukturen der anderen als Möglichkeit der Ausformung mit enthalten.

der Differenz zur Sache gefangen.<sup>122</sup> Somit konstituiert die Prosopopoeia immer eine Katachrese, da ihre Repräsentation stets scheitert.<sup>123</sup>

In der Essaysammlung *The Rhetoric of Romanticism*, in der frühe und späte Texte von Paul de Man aus den Jahren 1956 bis 1984 versammelt wurden, ist die Figur der Prosopopoeia eine Konstante. Die Prosopopoeia, verstanden als das Gesicht-Geben, ist insofern zentrale Figur des Denkens von Paul de Man, da an ihr das Oszillieren der Literatur als Text zwischen Logik und Rhetorik am sinnfälligsten deutlich wird. Dem dekonstruktiven Verfahren von Derrida verwandt, ist die Methode von Paul de Man als eine dekonstruktive Lektüre zu verstehen, welche die inneren Widersprüche der Literatur aufdeckt. Die sprachliche Verfasstheit bedingt Grenzen der Erkenntnis, die sich im Text widerspiegeln. In den frühen Texten, die in dieser Sammlung aufgenommen sind, ist die Literaturtheorie von de Man weniger deutlich ausformuliert als in den späteren Texten, die sich wesentlich mit der Prosopopoeia beschäftigen und auch wegen ihres explizit theoretischen und tropologischen Charakters hier mit besonderem Nachdruck untersucht werden sollen. Die sprachkritische Sicht auf die Tropen als Rhetorik wird durch Paul de Man besonders deutlich und trägt damit im Zusammenhang dieser Arbeit wesentlich zu einer Theorie der Personifikation, Prosopopoeia und Persona bei.

Von den späteren Essays ab 1979 werden hier „Autobiography as De-Facement“, „Wordsworth and the Victorians“, „Shelley Disfigured“ und „Anthropomorphism and Trope in the Lyric“ gelesen, um zu einem Verständnis der Prosopopoeia nach de Man zu gelangen. Diese Texte beschäftigen sich mit Autoren wie Wordsworth, Shelley und Baudelaire – Repräsentanten eines 18. und 19. Jahrhunderts und damit der Romantik und der Moderne. Die Untersuchungen von de Man zu dem Epochenbegriff der Romantik stehen hier allerdings nicht im Vordergrund, auch wenn die Parallelen zu den Theorien Benjamins, der sich ebenfalls mit der Romantik auseinandersetzte, erörterungswürdig wären. In gewisser Weise ist die Romantik als eine beginnende Moderne zu betrachten, für die eine sprachkritische Sicht und Reflexion auf die Verfahren der Literatur kennzeichnend ist. Das sprachkritische Potenzial ist der erste Grund für die Auseinandersetzung mit den Theorien von Paul de Man. Ein zweiter

---

<sup>122</sup> In der altbekannten Diskussion um Symbol und Allegorie, wie beispielsweise von Goethe verfochten, wird das Symbol just als das „natürlichere“ poetische Moment empfunden. Inwiefern die Ausstellung einer gewissen Künstlichkeit jedoch der sprachlichen Verfassung näher kommt, wird zur Genüge in der hier erfolgten theoretischen Diskussion deutlich und soll hier deswegen nicht ausgeweitet werden.

<sup>123</sup> Chase, *Decomposing* (Anm. 120), S. 87f. Man denke an Quintilians Beobachtungen, vgl. S. 35 in dieser Arbeit.

Grund liegt in den dekonstruktiven Übereinkünften mit Derrida, welche die Möglichkeiten einer Sprachkritik verdeutlichen, in diesem Falle in der konkreten Textarbeit. De Man schreibt vom „disfigurative reading“, welches den „repetitive erasures by which language performs the erasure of its own positions“ nachforscht.<sup>124</sup> In diesem Sinne wird seine Theorie der Prosopopoeia zu erörtern sein. In einem ersten Schritt möchte ich auf die einzelnen Essays eingehen und deren Bezüge zur Prosopopoeia herausstellen. In einem zweiten Schritt wird dann eine solche umfassende Theorie der Trope der Prosopopoeia zu beschreiben sein.

In dem ersten hier zu besprechenden Essay mit dem Titel „Autobiography as De-Facement“ (1979) wird die Autobiographie als Genre anhand der Prosopopoeia dekonstruiert. In der literaturtheoretischen Diskussion um die Autobiographie sind Paul de Man zufolge fehlerhafte Prämissen verbreitet. Eine solche erste Prämisse ist die, dass die Autobiographie als Genre betrachtet werden muss, literarisch und historisch von anderen Gattungen abgrenzbar: „By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir, and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres.“<sup>125</sup> De Man zufolge kann die Autobiographie aber nicht als Genre definiert werden, weder theoretisch noch empirisch; sie ist zu vage, zu unbegrenzt, zu literarisch anspruchslos. Eine zweite Prämisse ist die Grenze zwischen Fiktion und Autobiographie, die dem Autor gemäß niemals ausgemacht werden kann.<sup>126</sup> Damit ist auch Fiktion immer Autobiographie: „Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or understanding that occurs, to some degree, in all texts.“<sup>127</sup> Zugleich lässt sich aber auch sagen:

But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be. The difficulties of generic definition that affect the study of autobiography repeat an inherent instability that undoes the model as soon as it is established.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 119.

<sup>125</sup> Ebd., S. 67.

<sup>126</sup> An dieser Stelle muss eine Bemerkung zur Biographie von Paul de Man selbst gemacht werden, dessen Aktivitäten bei antisemitischen Zeitschriften in Belgien nach seinem Tod aufgedeckt wurden und zu einer kritischen Bewertung seines Schaffens und seiner Person in der Öffentlichkeit führten. Die Theorie des Maske-Verleihens der Prosopopoeia gewinnt in diesem Zusammenhang eine sehr autobiographische Note. Den Hinweis auf die Bedeutung der Maskierung in de Mans persönlichem Lebenslauf verdanke ich Prof. Dr. Susanne Zepp und Prof. Dr. Susanne Klengel.

<sup>127</sup> Ebd., S. 70.

<sup>128</sup> Ebd.

Die tropologische Verfassung der Kognition, des Erkennens und des Ausdrückens, führt zu immer präsenten Lücken, zu einer Unmöglichkeit des Abschließens auch einer Autobiographie. In de Mans Worten:

The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.<sup>129</sup>

Damit ist das autobiographische Schreiben exemplarisch für die Literaturtheorie von de Man im Allgemeinen: Texte müssen in ihrem Gegensatz von Logik und Rhetorik immer scheitern.

Anhand Wordsworth's *Essays upon Epitaphs* von 1810 beweist Paul de Man seine Behauptungen zur Autobiographie. Die Einschreibung eines Epitaphs setzt de Man mit der Begrifflichkeit der Autobiographie gleich. Wordsworth lässt hier verschiedene verstümmelte, behinderte, der Sinne beraubte Figuren auftreten, die als Teile seiner eigenen Person, seines „poetic self“ gelesen werden können; der Text oder die Autobiographie wäre hier dann der Versuch einer „self-restoration“.<sup>130</sup> Dieser Versuch, der Bewegungen zwischen Verstümmelung und Wiederherstellung, Tod und Leben beschreibt, ist eng verbunden an ein semantisches Feld der Sonne als Metapher: „The large, overarching metaphor for this entire system is that of the sun in motion“.<sup>131</sup> Die Sonne scheint etwa mit ihrem Licht auf den Epitaphen; die Sonne sieht, der steinerne Epitaph spricht zu ihr: „The system passes from sun to eye to language as name and as voice.“<sup>132</sup> Das Licht bescheint die Verstümmelung und den Tod, doch diese vermögen, verkörpert im Stein, zum Sprechen zu gelangen, sie finden einen sprachlichen Ausdruck. Eine solche Verlebendigung des Steins, des Epitaphs, der spricht, wird von Paul de Man als Prosopopoeia beschrieben.

Die *prosopopoeia* oder Personifikation ist die Trope der Autobiographie als „self-restoration“ oder des Gesicht-Gebens:

Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poein*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography,

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 71.

<sup>130</sup> Ebd., S. 76.

<sup>131</sup> Ebd., S. 74.

<sup>132</sup> Ebd., S. 75.

by which one's name, (...), is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.<sup>133</sup>

In der Trope der Prosopopoeia sieht Paul de Man stilistisch die Kunst des sanften Übergangs umgesetzt statt der Antithese.<sup>134</sup> Verschiedenen Facetten wird Gesicht verliehen statt sie gegeneinander auszuspielen. Das Epitaph wird in einer Metamorphose zum sprechenden Stein.

Die Prosopopoeie des Wordsworth sind, klassisch gefasst, Apostrophen: „The dominant figure of the epitaphic or autobiographical discourse is, as we saw, the prosopopeia, the fiction of the voice-from-beyond-the-grave; an unlettered stone would leave the sun suspended in nothingness.“<sup>135</sup> Die Gefahr, dass sprechende Tote zu stummen Lebendigen führen, hat Wordsworth selbst gesehen; tatsächlich kritisiert er wiederholt die Trope der Prosopopoeia und verwickelt sich in Widersprüchlichkeiten.<sup>136</sup> Diesen Widersprüchlichkeiten bzw. dialektischen oder anti-thetischen Momenten geht Paul de Man in seiner Lektüre nach. Es zeigt sich, dass Wordsworth in seiner Kritik an der Prosopopoeia, die er selbst wiederum poetisch einsetzt, Kritik an der tropologischen Verfasstheit der Sprache übt:

The language so violently denounced is in fact the language of metaphor, of prosopopeia and of tropes, the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and to the senses. The language of tropes (which is the specular language of autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment is the sheltering veil of the body.<sup>137</sup>

In dieser Konzeption ist die Prosopopoeia dadurch die Trope aller Tropen: Sinnbild menschlicher Sprache und Kognition. Die Autobiographie ist in diesem Kontext ambivalent zu sehen: sie versucht der tropologischen Konstitution jeglicher Kognition zu entgehen und inszeniert zugleich eben diese Konstitution: „Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause.“<sup>138</sup>

Zweierlei Momente werden hier deutlich, die auch in den Theorien zur Personifikation bereits gedacht wurden: die Veräußerlichung eigener multipler oder

<sup>133</sup> Ebd., S. 76.

<sup>134</sup> Die Personifikation als Ausgang und Teil einer allegorischen Verfassung wird ins Gegenteil verkehrt, nämlich gerade für die geistlichen Spiele als Verkörperung agonaler Gegensätze gesehen. Wir sehen hier (erneut) die Varietät der Trope und die Notwendigkeit, Personifikation und Prosopopoeia, innere Differenzen des Konzepts, herauszuarbeiten.

<sup>135</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 77.

<sup>136</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>137</sup> Ebd., S. 80.

<sup>138</sup> Ebd., S. 81.

gebrochener Identität in der Figur der Personifikation bzw. Prosopopoeia auf der einen Seite, die Gefahr des Verstummens der menschlichen Subjekte in der Begegnung mit der allmächtigen göttlich-dämonischen Figur auf der anderen Seite. Das Scheitern am sprachlichen Ausdruck, das dem zugrundeliegt, wird von de Man dabei nachdrücklich thematisiert.

In dem daran anschließenden Essay „Wordsworth and the Victorians“ werden die Thesen rund um Wordsworth und die Prosopopoeia erweitert. Das Scheitern des sprachlichen Ausdrucks hängt wesentlich mit den Grenzen der menschlichen Wahrnehmung zusammen, die, so zeigt de Man hier, ebenfalls an die Trope der Prosopopoeia verbunden werden können. Ähnlich wie im ersten Essay die Kritik an der wissenschaftlichen Sekundärliteratur und Rezeption von Wordsworth – an der Begrifflichkeit der Autobiographie – den Einstieg in die Analyse ermöglicht, so erörtert de Man hier die viktorianische, ethisch und ästhetisch, aber nicht analytisch orientierte Literaturkritik. Wordsworth, so de Man, sei noch immer rätselhaft und unzugänglich; er wird unter problematischen Vorzeichen interpretiert. Die Frage, ob er nun Dichter oder eher Philosoph sei, ist hierbei eine Schlüsselfrage. Im 19. Jahrhundert wurde als Philosophie angesehen, was moralisch stützte, und Wordsworth wurde von der zeitgenössischen Kritik in diesem Sinne als Philosoph gesehen; später dann wird dieses Bild revidiert und Wordsworth ist der Dichter, der darzustellen vermag, was überhaupt das Bedürfnis nach moralischem Schutz auslöst:

“Philosophy“ is supposed to shelter us from something to which Wordsworth’s poetry, unlike any other romantic poetry, gives access, although it remains unnamed and undefined. The effort of all subsequent Wordsworth interpreters has been, often with the poet’s own assistance, to domesticate it by giving it at least a recognizable content. Thus, in parallel with the development of phenomenological and existential modes of thought, Wordsworth becomes, in the twentieth century, a poet of the self-reflecting consciousness rather than a moralist.<sup>139</sup>

In großen Stücken ist der Dichter auch für Paul de Man tatsächlich durch „the resilience of the Wordsworthian sublime as a power of pure mind“<sup>140</sup> zu charakterisieren. Doch gelangt eine bewusstseinsphilosophische Sicht auf die Poesie Wordsworth an ihre Grenzen, wenn man die Bedeutung des Wortes „sense“ in dieser Poesie untersucht. De Man zitiert eine Studie von William Empson, die deutlich macht, dass das semantische Feld dieses Wortes uneinheitlich und vollkommen unstrukturiert ist. Ein anderes Wort, nämlich „hangs“, ist dagegen als Metapher der Metapher, als

<sup>139</sup> Ebd., S. 86.

<sup>140</sup> Ebd., S. 87.

suspendierte Bedeutung, von einer erstaunlichen Kontinuität in den Werken Wordsworth. „It is possibly the case that, whereas “hangs” makes sense but “sense” does not, meaning, in Wordsworth, cannot be reduced to the figural scheme that a philosophy of consciousness allows one to reach.“<sup>141</sup> Das Wort “face” unterbaut diese These. ““Face” then, in this passage, not unlike the earlier “hangs”, designates the dependence of any perception or “eye” on the totalizing power of language.“<sup>142</sup> Den Dingen ein Gesicht zu geben, etwa der Erde, ist also nicht einfach als Anthropomorphismus zu betrachten, sondern ein Bewusstsein von der sprachlichen Verfasstheit jeglicher Wahrnehmung.<sup>143</sup> Die Charakterisierung von Wordsworth in diesem Essay ergänzt die Überlegungen des vorangegangenen Essays. Das Gesicht (*face*) ist dabei die Bezeichnung einer Schwelle zwischen Sprache und Natur und das Gesicht-Geben, die Prosopopoeia, ein Verfahren, welches dieses Zwischen inszeniert: „Man can address and face other men, within life or beyond the grave, because he has a face, but he has a face only because he partakes of a mode of discourse that is neither entirely natural nor entirely human.“<sup>144</sup> Damit ist „face“ in seiner Komplexität auch die Vereinigung von „sense“ und „hangs“ in einem Wort, von Wahrnehmung und figuraler bzw. metaphorologischer Verfassung.

In diesem zweiten Essay wird die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung gelenkt. Durch Naturbeschreibungen, in denen die Natur belebt wird, ein Gesicht verliehen bekommt, wird keine romantische Beseelung, die Sinn („sense“) macht, ausgedrückt, sondern eine Reflexion über menschliche Wahrnehmung geleistet.<sup>145</sup> Die Grenzen

---

<sup>141</sup> Ebd., S. 89.

<sup>142</sup> Ebd., S. 91.

<sup>143</sup> In einem polemischen Artikel greift Michael Riffaterre die Theorie der Prosopopoeia von de Man scharf an. Für Riffaterre sind Apostrophe und Prosopopoeia klar voneinander zu trennen und letztere Trope reine Konvention, abhängig in der Rezeption von konventionellen Verständnissen, die keine Reflexionen über menschliche Wahrnehmung implizieren. Meiner Ansicht nach vereinfacht Riffaterre die Argumentation von de Man, um seine Kritik möglich zu machen. Er wählt als ein analytisches Beispiel ein Gedicht Victor Hugos, in dem die Stunde oder Zeit (*Heure*) personifiziert ist, und zwar basierend auf den Konventionen von Festumzügen; die Theorie der Prosopopoeia aber erhebt meiner Meinung nach keinen Anspruch auf Gültigkeit in jeglichen literarischen Texten, sondern muss in den jeweiligen spezifischen Zusammenhängen untersucht werden – die Unterscheidung zwischen Personifikation und Prosopopoeia kann dafür just ein Hinweis sein! Riffaterres Aufsatz hat aber diesen Mehrwert – er weist auf die nicht existente Allgemeingültigkeit der Prosopopoeia als sprachkritischer Trope (siehe Michael Riffaterre, „Prosopopeia“, in: *Yale French Studies*, 1985, Nr. 69, S. 107-123).

<sup>144</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 90.

<sup>145</sup> Jacques Rancière bestätigt diese Sicht auf die romantische Lyrik in einer Studie zur „Performativität“ der Literatur: „Kurz gesagt: Die moderne lyrische Revolution besteht nicht darin, sich selbst zu erfahren, sein tiefstes Inneres zu empfinden oder es in die Tiefe der Natur zu versenken. Sie ist zuallererst ein spezifischer Äußerungsmodus, eine Weise, das eigene Gesagte zu begleiten, es in einem Wahrnehmungsraum zu entfalten, es in einem Wandern, einer Reise, einer Traverse zu rhythmisieren.“ (Jacques Rancière, *Das Fleisch der Worte* (Anm. 2), S. 21)

dieser Wahrnehmung werden dann bei Shelley als Disfiguration, als Verstümmelung und Fragmentierung sichtbar, wie der folgende Essay „Shelley Disfigured“ zeigt.

Anhand des fragmentarisch gebliebenen Gedichts *The Triumph of Life* (1822) von Shelley untersucht Paul de Man nun nachdrücklicher die Bedeutung der Epoche Romantik als Fragment einer zu komplettierenden Moderne. Der Protagonist Shelleys, Rousseau, – direkte Referenz an die Epoche des Denkers Jean-Jacques Rousseau – ist in seiner Identität enigmatisch-rätselhaft; Fragen werden nicht beantwortet, der Text wird undurchsichtig und der Wunsch nach Selbsterkenntnis scheitert tragisch. Dieser Rousseau verliert zunehmend sein Gesicht (*face*), auf Französisch *figure*; das Scheitern der Selbsterkenntnis und Identität spiegelt sich in den beschriebenen Metamorphosen eines Gesichtsverlustes: „This trajectory from erased self-knowledge to disfiguration is the trajectory of *The Triumph of Life*“.<sup>146</sup> Die Widersprüchlichkeiten des Denkers und Schriftstellers Rousseau werden hiermit reflektiert und Shelley gibt ihnen in den beschriebenen Metamorphosen seines Protagonisten Form. De Man kennzeichnet Rousseaus eigentümlichen Schreibstil in den folgenden Worten:

Rousseau's work is characterized in part by an introspective, self-reflexive mode which uses literary models of Augustinian and pietistic origin (...). But to this are juxtaposed elements that are closer to Machiavelli than to Petrarch, concerned with political power as well as with economic and legal realities. The first register is one of delicacy of feeling, whereas a curious brand of cunning and violence pervades the other. The uneasy mixture is both a commonplace and a crux of Rousseau interpretation.<sup>147</sup>

Das Selbst ist, so schreibt De Man, bei Rousseau zerrissen zwischen Instinkten bzw. Impulsen und bewusster Reflexion. Im Rückblick auf sein Leben ist das Vergessen für Shelley's Rousseau das bestimmende Moment. Dieses Vergessen ist in einer solchen Weise radikal, dass unsicher scheint, ob das Vergessene jemals existiert hat:

What one forgets here is not some previous condition, for the line of demarcation between the two conditions is so unclear, the distinction between the forgotten and the remembered so unlike the distinction between two well-defined areas, that we have no assurance whatever that the forgotten ever existed.<sup>148</sup>

Im Kontext der allgemein bedeutenden Sonnen-Metaphern Shelleys wird diese Art des Vergessens als „glimmering light“ verbildlicht.<sup>149</sup> Der Text selbst wiederum kann

<sup>146</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 100.

<sup>147</sup> Ebd., S. 100f.

<sup>148</sup> Ebd., S. 104.

<sup>149</sup> Ebd., S. 105.

als Bild und Spiegel dieses flimmernden Lichtes des Ungewissen gelesen werden, was de Man auch tut:

Light covers light, trance covers slumber and creates conditions of optical confusion that resemble nothing as much as the experience of trying to read *The Triumph of Life*, as its meaning glimmers, hovers, and wavers, but refuses to yield the clarity it keeps announcing.<sup>150</sup>

Das flimmernde Licht erschwert die klare Formgebung – auch das ein metatextueller Verweis: „This glimmering figure takes on the form of the unreachable reflection of Narcissus, the manifestation of shape at the expense of its possession.“<sup>151</sup> In der vorliegenden Theorie ist dieses flimmernde Licht kennzeichnend für alle rhetorischen Figuren per se.

The appearance and the waning of the light-shape, in spite of the solar analogon, is not a natural event resulting from the mediated interaction of several powers, but a single, and therefore violent, act of power achieved by the positional power of language considered by and in itself (...) The positing power of language is both entirely arbitrary, in having a strength that cannot be reduced to necessity, and entirely inexorable in that there is no alternative to it. It stands beyond the polarities of chance and determination and can therefore not be part of a temporal sequence of events.<sup>152</sup>

Die Form-Gebung durch Sprache ist zum Scheitern verurteilt, aber auch mächtig, gerade durch die Arbitrarität ihres Verfahrens. Literarischer Ausdruck ist dabei weder zufällig noch vorherbestimmt; dadurch entzieht sich die Logik der Sprache einer zeitlichen Sequenz, die ein Vorher und Nachher kennt. Trotzdem wird in der literarischen Sprache Bedeutung geschaffen und zugewiesen, wie ist das letztlich überhaupt möglich?

How can a positional act, which relates to nothing that comes before or after, become inscribed in a sequential narrative? How does a speech act become a trope, a catachresis which then engenders in its turn the narrative sequence of an allegory? It can only be because we impose, in our turn, on the senseless power of positional language the authority of sense and of meaning. But this is radically inconsistent: language posits and language means (since it articulates) but language cannot posit meaning; it can only reiterate (or reflect) it in its reconfirmed falsehood. Nor does the knowledge of this impossibility make it less impossible. This impossible position is precisely the figure, the trope, metaphor as a violent – and not as a dark – light, a deadly Apollo.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Ebd., S. 106.

<sup>151</sup> Ebd., S. 109.

<sup>152</sup> Ebd., S. 116.

<sup>153</sup> Ebd., S. 117f.

Der Versuch Shelleys, die Macht der „Positionierung“, der Zuweisung der Sprache, zu durchbrechen, könnte Disfiguration genannt werden. Bettine Menke gibt den Sachverhalt folgendermaßen als eine Übersetzung des Zitats von de Man wieder: „Der ‚tödliche Apoll‘ gibt die ‚Gestalt‘ ab für die Paralyse und deren anfängliches Vergessen in der ‚apollinischen‘ Unterstellung, „daß Referenz wie eine Anschauung auftritt“, – das ist die unterstellte Gleichzeitigkeit von leerer Setzung und deren ‚gleichzeitiger‘ Lektüre als bedeutungsvolle Figur, die ‚völlig inkonsistent‘ ist, eine unhaltbare Integration, die scheint Gestalt gewinnen zu können.“<sup>154</sup> Die Prosopopoeia ist hierbei die Figur des Lesens, die in die Problematiken der Sprache verwickelt ist.

And to read is to understand, to question, to know, to forget, to erase, to deface, to repeat – that is to say, the endless prosopopoeia by which the dead are made to have a face and a voice which tells the allegory of their demise and allows us to apostrophize them in our turn. No degree of knowledge can ever stop this madness, for it is the madness of words.<sup>155</sup>

Die Trope der Prosopopoeia wird hier also als dialektische Bewegung geschildert: das Gesicht-Geben und das Gesicht-Nehmen (de-facement). Dies gilt nicht nur für die Poetik, sondern in der Auffassung von de Man auch für die Rezeption, für das Lesen. Damit erscheint die Prosopopoeia hier als eine Trope, die besonders durch ihre phänomenologische Dimension befähigt ist, Produktion und Rezeption zusammenzudenken.

Die phänomenologische Dimension der Prosopopoeia als gesichtgebendes rhetorisches Verfahren wird im letzten hier zu thematisierenden Essay mit dem Titel „Anthropomorphism and Trope in the Lyric“ unter der Ägide des Anthropomorphismus als Begrifflichkeit besonders deutlich. Die Verschränkung von Epistemologie und Rhetorik im Allgemeinen, nicht nur mit den mimetischen Formen der Repräsentation, ist seit Nietzsche und in anderen Autoren, besonders auch in der Romantik, eine wichtige Frage und Merkmal. Der Ausspruch Nietzsches „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen...“ wird von de Man untersucht, vor allem hinsichtlich der kuriosen Nennung des Anthropomorphismus in der Aufzählung.<sup>156</sup> Die Feststellung, Wahrheit sei eine Ansammlung von Tropen, ist

<sup>154</sup> Menke, *Prosopopoeia* (Anm. 109), S. 189.

<sup>155</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 122.

<sup>156</sup> Das Zitat Nietzsches entstammt dem Text „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ aus dem Jahr 1873. Die Kritik der Metapher wird hier ausgeweitet zu einer Erkenntniskritik: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind

an und für sich eine rein strukturalistische und grammatikalische Sentenz, die wenig überraschend ist. In jeder Definition eines Subjekts wie „Wahrheit“ sind Prädikate nötig; nicht mehr und nicht weniger drückt diese Feststellung aus, so de Man. Der Anthropomorphismus dagegen geht weiter:

But “anthropomorphism” is not just a trope but an identification on the level of substance. It takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior to their confusion, the *taking* of something for something else that can then be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence, which, as such, excludes all others. (...) Far from being the same, tropes such as metaphor (or metonymy) and anthropomorphisms are mutually exclusive.<sup>157</sup>

Der Anthropomorphismus wird zum Eigennamen – zur Essenz – und nicht zur Trope. Damit stellt Nietzsches Ausspruch einen Widerspruch dar, der kritisches Potenzial hat: „Truth is now defined by two incompatible assertions: either truth is a set of propositions or truth is a proper name.“<sup>158</sup> Zugleich fällt der Widerspruch nicht sofort auf, denn Tropen neigen dazu, zu Ideologien, zu Namen zu werden.<sup>159</sup> „It is true that tropes are the producers of ideologies that are no longer true.“<sup>160</sup> Aus diesem Grund, so de Man, verwendet Nietzsche den Heeres-Ausdruck. Wahrheit wäre demnach Macht. „The sentence that asserts the complicity of epistemology and rhetoric, of truth and trope, also turns this alliance into a battle made all the more dubious by the fact that the adversaries may not even have the opportunity ever to encounter each other.“<sup>161</sup> Diese Spannung wird nach Paul de Man auch in den lyrischen Texten Baudelaires sichtbar.

In der Interpretation von Gedichten wie *Correspondances* findet sich ein gängiges Verständnis von Anthropomorphismus, das fehlgeht, so de Man:

Anthropomorphism seems to be the illusionary resuscitation of the natural breath of language, frozen into stone by the semantic power of the trope. It is a figural affirmation that claims to overcome the deadly negative power invested in the figure.<sup>162</sup>

---

Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.“ (Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, Dinslaken 2013, S. 15f). Die Wahrheit als Illusion bzw. nicht mehr erkannte Metapher wird durch de Man als Macht sprachlicher Anverwandlung durch Tropen gedeutet. Derselbe Text Nietzsches beschreibt den Menschen als einen Nichtsahnenden auf dem Rücken eines Tigers, ein Bild, das wir im Kap. VIII bei Ariano Suassuna wiederfinden werden.

<sup>157</sup> Ebd., S. 241.

<sup>158</sup> Ebd., S. 241.

<sup>159</sup> Siehe auch Miller, *Versions of Pygmalion* (Anm. 72).

<sup>160</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 242.

<sup>161</sup> Ebd., S. 243.

<sup>162</sup> Ebd., S. 247.

Doch es gibt Indizien dafür, dass Baudelaire die „resuscitation of the natural breath of language“ unterläuft:

Enumerative repetition disrupts the chain of tropological substitution at the crucial moment when the poem promises, by way of these very substitutions, to reconcile the pleasures of the mind with those of the senses and to unite aesthetics with epistemology.<sup>163</sup>

Im späteren Gedicht „Obsession“ wird beständig anthro-morphisiert, in einer interpretativen, spiegelgleichen Verbindung mit den *Correspondances*. In der Theorie von Paul de Man beinhaltet jedweder Text solche Subtexte, die zur Macht der Wahrheit und der Tropen im Sinne Nietzsches beitragen:

The power that takes one from one text to the other is not just a power of displacement, be it understood as recollection or interiorization or any other “transport”, but the sheer blind violence that Nietzsche, concerned with the same enigma, domesticated by calling it, metaphorically, an *army* of tropes.<sup>164</sup>

Die Macht der Tropen liegt darin, dass sie wie der Anthropomorphismus zu sein scheinen: eine Essenz. In der Lyrik wird dies besonders deutlich: „The lyric is not a genre, but one name among several to designate the defensive motion of understanding, the possibility of a future hermeneutics.“<sup>165</sup> Was wäre eine solche „future hermeneutics“? Eine Hermeneutik, welche der „defensive motion of understanding“ nachspürt, welche ein Gespür hat für die Grenzen der Sprache, an denen sich die Literatur abarbeitet. Ein „disfigurative reading“ wäre der erste Schritt zu einer solchen Hermeneutik. Die Trope der Prosopopoeia nimmt hierbei eine Sonderstellung im Heer der Tropen ein – damit komme ich zu der Zusammenfassung der Theorie der Prosopopoeia nach Paul de Man.

Die Trope der Prosopopoeia, des Gesicht-Gebens, ist hier in ihrer Dialektik beschrieben. Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Ich und Anderem, Figuration und Disfiguration, Produktion und Rezeption, Wahrnehmung und Sprache werden durch Paul de Man systematisch unterlaufen. So beschreibt er die Trope eben auch als eine, welche den sanften Übergang, die Metamorphose beschreibt, ganz im Gegensatz zur Antithese. Da spiegelt sich der Eine im Andern, löst sich auf in veräußerlichten anderen poetischen Figuren. Momente der Gesichtsgebung wechseln sich mit Momenten der Verstümmelung, des Verstummens und der Fragmentierung ab. In der

---

<sup>163</sup> Ebd., S. 250.

<sup>164</sup> Ebd., S. 262.

<sup>165</sup> Ebd., S. 261.

Wahrnehmung spiegeln sich die Grenzen der Sprache – die Natur wird als anthropomorph beschrieben – und andersherum spiegelt sich in der Sprache die Grenze der Wahrnehmung – Worte sind menschlich. Im Gegensatz zum Anthropomorphismus, der auf der Ebene der Essenz einen Unterschied einführt, nämlich den zwischen Belebtem und Unbelebtem, ist die Prosopopoeia die (negative) Trope der Ununterscheidbarkeit, der Unentschiedenheit und Unausweichlichkeit. In den Texten, die in dieser Arbeit noch näher untersucht werden, werden die dialektischen Momente der Prosopopoeia immer wieder zutage treten und die Arbeit am Text begleiten.

Die Personifikation als Verkörperung einer abstrakten Idee ist eher der Rhetorik zuzuordnen und von den modernen epistemologischen Überlegungen von de Man ausgeschlossen; bei de Man dominiert die phänomenologisch verstandene Trope der Prosopopoeia. Das von Benjamin konstatierte Moment der „Künstlichkeit“ der Allegorie als Ausstellung sprachlicher Verfasstheit in ihren Begrenzungen, wird von de Man auf die „Natürlichkeit“ der Prosopopoeia ausgeweitet. Eben die „Natürlichkeit“ der Prosopopoeia ist es, welche die Fallstricke der Wahrnehmung zu reflektieren weiß, jedenfalls in einer aufmerksamen bzw. dekonstruktiven Lektüre. Mit Derrida ist die Differenz hier also überall, unhintergebar. Für die göttlich-dämonischen Personifikationen und/oder Prosopopoeie bedeutet dies eine Annäherung beider Begrifflichkeiten und Konzepte: weder die Fiktion noch die Wirklichkeit der einen oder der anderen würde letztlich etwas wesentlich Anderes bedeuten. Das Zusammendenken von Personifikation und Prosopopoeia, die nur in Graden und Nuancen auseinanderdifferenziert werden können, ist eine strukturelle Analogie zur Verdichtung des Göttlichen und des Dämonischen im *daimon*, der als solcher vor allem durch den sprachkritischen Gehalt, durch das Ausdruckslose, definiert ist.

Nachdem nun Personifikation und/oder Prosopopoeia in einer historischen Tropologie eingeführt und die wesentlich konstitutiven Momente der Figuren zusammengefasst wurden, sind die dämonisch-göttlichen Personifikationen und/oder Prosopopoeie mittels sprachkritischer Überlegungen von Benjamin, Derrida, Blumenberg und de Man in ihren Gehalten und Formen eingegrenzt worden. Nun muss die Frage beantwortet werden, inwiefern das Ausdruckslose als Gehalt des *daimon* spezifisch-literarisch angestrebt wird. Das Ausdruckslose als Begrifflichkeit bezieht sich auf den möglichen Ausdruck im Allgemeinen, und so soll hier in einem kurzen Exkurs die Gegenüberstellung verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen im Zusammenhang mit der Personifikation gewagt werden. Oftmals sind in der

Sekundärliteratur visuelle Personifikationen bzw. Allegorien nicht ausreichend präzise von poetischen bzw. narrativen Personifikationen und Prosopopoeie unterschieden worden und führten so zu Uneindeutigkeiten in der Abgrenzung der Begrifflichkeiten. Überdies spielt die visuelle Allegorie besonders in der Annäherung an ein Fremdes, Anderes eine herausragende Rolle, wie an kolonialen Dämonenfiguren im folgenden Kapitel deutlich zu zeigen sein wird.<sup>166</sup> Zur abschließenden Begriffsklärung der Personifikation bzw. Prosopopoeia soll hier also auf diesen Unterschied von visueller und literarischer Gestaltung eingegangen werden.

### 3. Vergleich: Personifikation in Darstellenden und Erzählenden Künsten

Wegweisend für diese Diskussion ist der Laokoon-Essay von Lessing (1766), der auch für moderne semiologische Untersuchungen einen Anfangspunkt darstellt.<sup>167</sup> Als ergänzende Schrift soll „Wie die Alten den Tod gebildet“ von 1769 angesprochen werden. Lessing zufolge sind Poesie und bildende Künste strikt voneinander zu trennen, da sie in ihren Eigenarten erkannt und respektiert werden sollten. Die Sprache abstrahiert im Begriff; daher sind Ausschmückungen der Personifikationen mit Details und Abschweifungen in der Poetik möglich, ohne den wesentlichen Gehalt des Abstraktums aufs Spiel zu setzen – im Gegensatz zur bildenden Kunst, die in der Beschränkung auf einige wenige Attribute personifiziert. Die poetische Personifikation ist also meist detaillierter und ausgeschmückter als dieselbe Figur in den bildenden Künsten. Das folgende ausführliche Zitat zeigt anhand der Personifikation des Todes die genaue Argumentationslinie Lessings, die sich vehement gegen jegliche *ut pictura poeisis* Tradition wendet:

Die poetischen Gemälde sind von unendlich weitem Umfange als die Gemälde der Kunst; besonders kann die Kunst bei Personifizierung eines abstrakten Begriffes nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht tun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen

<sup>166</sup> Vgl. etwa James Clifford „On Ethnographic Allegory“, in: ders. (Hg.), *Writing Culture*, Berkeley 2011, S. 98-121. Für James Clifford bedeutet jegliche Ethnographie letztlich Allegorie, d.h. Interpretation und Übertragung: „Ethnographic writing is allegorical at the level both of its content (what it says about cultures and their histories) and of its form (what is implied by its mode of textualization).“ (ebd., S. 98) Ich denke jedoch, dass der visuellen Allegorie diesbezüglich eine besonders eingängige und damit mächtige Wirkung zugeschrieben werden kann. Überhaupt ist die Notwendigkeit der präziseren Definition von Allegorie und einer Differenzierung verschiedener Arten der Allegorese in dieser Arbeit immer wieder deutlich gemacht worden.

<sup>167</sup> Siehe Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984.

personifizierten, abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modifikationen einführen, die ihm irgendein einzelner Fall gibt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifizierten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders tun als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukommt? Und was ist dieses sonst als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Jemehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte notwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte oder zu sonst einem konventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen und sonach, bildende Kunst zu sein, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, soviel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet.<sup>168</sup>

Hierbei definiert Lessing die Personifikation über die Verehrung, ein religiös konnotiertes Motiv: „Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifizierten, als ein selbständiges Wesen verehrten Begriffes ist noch ein weiter Schritt.“<sup>169</sup> Er spricht von einer „festgesetzten Bildung“, d.h. Lessing setzt einen allgemeingültigen Kanon der Personifikationen voraus. Es ist überaus bedeutsam, dass Lessing die Personifikation in einem religiösen Kontext, oder einem ideologischen Kontext, verortet, nämlich dem der Verehrung – und was verehrt der Mensch im Wesentlichen, wenn nicht Götter, oder Helden, oder Utopien? – und überdies einen komplexen Prozess („ist noch ein weiter Schritt“) der Konstruktion von Personifikationen als Bedingung für ihr Entstehen voraussetzt. Die Tradition ist bedeutsam für das Verständnis der Personifikation.

Anhand der Beschreibung der antiken Laokoon-Gruppe, die in den Vatikanischen Museen zu besichtigen ist, und im Vergleich dieser plastischen Darstellung mit der poetischen Version des Vergil, arbeitet Lessing die Unterschiede der Kunstformen konkret heraus.<sup>170</sup> Der Bildhauer habe sich klar am Text orientiert und nicht *vice versa*, da in der plastischen Darstellung Details der poetischen Gestaltung fehlten, also ausgelassen wurden, und zwar um der Ausdruckskraft und Schönheit der Skulptur willen. Die Argumentation sei nur in diese Richtung sinnvoll; der Dichter könne nicht das Werk der Skulptur erblickend, die sämtlichen Details noch hinzuerfunden haben. So

<sup>168</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke in Zwei Bänden. Zweiter Band*, Gütersloh 1966, S. 157.

<sup>169</sup> Ebd., S. 168. Ähnlich wie Benjamin die Idee nach Platon als vergöttertes oder personifiziertes Wort begreift, sieht auch Lessing den Prozess des Personifizierens vom Wort, von der Sprache, ausgehen und in der Idee münden.

<sup>170</sup> Hierbei wendet sich Lessing gegen die Interpretation des einflussreichen Winckelmanns, der das Nicht-Schreien Laokoons in der plastischen Darstellung mit den Eigenarten der griechischen Kultur erklärt hatte und deren Abneigung gegen alles Hässliche (siehe Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766).

schreie der Laokoon der Skulptur nicht, denn das Schreien entstelle das Gesicht. Die Schlangen, die ihn und seine Söhne in einer tödlichen Umarmung erwürgen, sind nicht um Kopf und Hals gewunden, wie im Text, sondern um Beine und Schenkel, da nur so der vor Schmerz eingezogene Bauch des Laokoon zu sehen ist. Überdies: Der Laokoon, Priestersohn, ist unbekleidet dargestellt, denn die Schönheit des Körpers überwiegt die Schönheit der Kleider in der Skulptur. Der Dichter dagegen sagt der Schönheit nicht ab, indem er den Laokoon bekleidet darstellt: „Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch.“<sup>171</sup> Die Poetik wird durch die Phantasie des Lesers beflügelt, geöffnet; die bildende Gestaltung dagegen gibt begrenzende Form, visualisiert festlegend. An der beispielhaften Gestaltung der Venus ist dies zu beobachten:

Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. (...) Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Wut und Rache getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung.<sup>172</sup>

In der Poetik ist das Abstraktum als Gott/Göttin gefasst, als göttliche Figur, die zu individuellen Taten fähig ist, ohne ihren begrifflichen Gehalt aufzugeben. In der Kunst entstehen durch die Notwendigkeit der Charakterisierung über Attribute – und nicht über individuelle Züge und Handlungen – Allegorien:

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie tun läßt, genug charakterisiert. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.<sup>173</sup>

Es sind zwei Überlegungen anzuschließen. Erstens ist damit der Name, die Namgebung, als sprachphilosophische Ausnahmesituation (siehe Benjamin) der Moment, den das Sinnbild auszugleichen sucht. Es erzeugt damit jedoch einen gegensätzlichen Prozess, nämlich den der Allegorie, in deren Konstellation das Besagte

<sup>171</sup> Lessing, *Gesammelte Werke* (Anm. 168), S. 36.

<sup>172</sup> Ebd., S. 47f.

<sup>173</sup> Ebd., S. 53.

seinen Sinn findet. Im Namen dagegen ist das Subjekt aufgenommen als inhärent damit verbunden ohne ein als referentiell zu bezeichnendes Auseinanderdriften von *signifiant* und *signifié*.<sup>174</sup> Dies erklärt einen Großteil der Begriffsverwirrungen von Personifikation und Allegorie. Zweitens funktionieren beide Varianten in einem „monokulturellen“ Zusammenhang, d.h. in einem Kontext der in der Rezeptionsgemeinschaft geteilten Assoziationen.

Die bildende Kunst ist aufgrund ihrer Abhängigkeit von Konventionen weniger innovativ als die Dichtung, so Lessing. Sie sei nicht in der Lage, das Unsichtbare, das Göttliche etwa, darzustellen.<sup>175</sup> Abgesehen davon, dass Lessings Beobachtungen auch nicht für die europäisch-westlichen Künste in einem solch uneingeschränkten Maße gelten, so ist doch mindestens für die afrikanischen und afrobrasilianischen Kulturen hier eine deutliche Divergenz in den ästhetischen Praktiken erkennbar. Die vollkommen abstrakten Assemblagen der *orixás* eines Emanuel Araújo (oder auch Rubem Valentins) mögen dafür Zeuge sein. In der afrikanischen traditionellen Plastik ist das abstrakte Moment der Personifikation ästhetisch umgesetzt; nicht das figürliche Moment. Wole Soyinka, nigerianischer Schriftsteller, Dramaturg und Intellektueller hat im Zusammenhang mit dem Begriffspaar des Apollinischen-Dionysischen von Nietzsche, in einer Abgrenzung und Anlehnung an europäisches Denken, afrikanische Kunst definiert. Das Begriffspaar Nietzsches könne man, so Soyinka, gleichsetzen mit den *orixás* Obatalá und Ogun – wenn da nicht einige grundlegende Differenzen in der Kunstkonzeption wären:

Such is Apollo's resemblance to the serene art of Obatala the pure unsullied one, to the "essence" idiom of his rituals, that it is tempting to place him at the end of the creative axis with Ogun, in a parallel evolutionary relationship to Nietzsche's Dionysus-Apollo brotherhood. But Obatala the sculptural god is not the artist of Apollonian illusion but of inner essence. (...) Obatala finds expression, not in Nietzsche's Apollonian "mirror of enchantment" but as a statement of world resolution. (...) Yoruba traditional art is not ideational however, but "essential". It is not the idea (in religious arts) that is transmitted into wood or interpreted in music or movement, but a quintessence

<sup>174</sup> Dies trifft allenfalls theoretisch bzw. ideell zu. Mit Derrida ist deutlich geworden, dass die Verwendung des Eigennamens in der Wirklichkeit die Einheit von Signifikant und Signifikat bereits aufsprengt, die Differenz unhintergebar ist.

<sup>175</sup> Hier stimmt Lessing gewissermaßen mit Platon überein, der, so beschreibt es Erwin Panofsky, die mimetischen Künste großteils verachtete und sie der Darstellung der Ideen für unfähig hielt. Nur Kunst, wie die ägyptische etwa, die stark durch Konventionen und Regeln reguliert war, konnte die Universalität der Ideen zum Ausdruck bringen. In der Renaissance wurde die Platonische Sicht verworfen. Kunst war weder rein mimetisch aufzufassen noch konnte sie die substanzielle Idee der Dinge in einem metaphysischen Sinne darstellen; sie konnte aber die Idee des Künstlers zum Ausdruck bringen, der damit die reine Abbildung von Realität überschritt. Die Idee des Künstlers wurde von Seneca gleichgesetzt mit banaler Realität; Plotinus aber sah in der Idee des Künstlers eine Art Vision, eine metaphysische Einsicht (siehe Erwin Panofsky, *IDEA. A concept in art theory*, Columbia 1968).

of inner being, a symbolic interaction of the many aspects of revelations (within a universal context) with their moral apprehension.<sup>176</sup>

Apollo-Dionysus und Obatalá-Ogun dienen als Personifikationen einer Kunsttheorie. Lessings Theorie von den elementaren Unterschieden zwischen Poetik und bildenden Künsten muss differenziert werden, vor allem in Bezug auf die Darstellung des Göttlich-Unsichtbaren in der bildenden Kunst. Ein wichtiger weiterer Unterschied zwischen Poetik und bildender Kunst muss jedoch noch hervorgehoben werden, und zwar das Moment der Zeit:

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.<sup>177</sup>

Das Reich des Malers ist der Raum; der Dichter ist wesentlich der Zeit und ihrer konsekutiven Ordnung unterworfen. Als Konsequenz kann der Dichter nur schwerlich Körper darstellen, die gleichzeitig wahrzunehmen wären, und der Künstler ist in der Darstellung aufeinanderfolgender Handlungen beschränkt. Zu den weitreichenden Konsequenzen einer solchen Einsicht gehört, dass körperliche Schönheit allein durch die Malerei zu repräsentieren sei:

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Wole Soyinka, „African Classical Concepts of Tragedy“, in: Molefi Kete Asante & Abu S. Abarry (Hg.) *African Intellectual Heritage. A Book of Sources*. Philadelphia 1996, S. 248.

<sup>177</sup> Lessing, *Gesammelte Werke* (Anm. 168), S. 168.

<sup>178</sup> Ebd., S. 90.

In Worten lässt sich vielmehr der Reiz ausstellen, indem ein schöner Körper in Bewegung beschrieben wird oder in den Reaktionen, die er auslöst. Repräsentation wahrer Schönheit jedoch bleibt gemäß Lessing gänzlich den darstellenden Künsten vorbehalten.

Für die Hässlichkeit gilt das Gleiche. Die wörtliche Schilderung und Aufzählung hässlicher Attribute kann allerdings gewisse Reize und ästhetische Gefühle verstärken, nämlich die des Lächerlichen und des Schrecklichen. Dieses Darstellungsproblem betrifft den hässlichen bis grotesken Dämonen und die Trickster-Figuren. Der Trickster Exu wird tendenziell als zweigesichtig, zweimündig, klein, sehr dunkel mit großen Augen, teils mit langem Schwanz dargestellt; er ist mit einem großen Phallus (oder sehr spitzen Brüsten) und Kalebassen bestückt (siehe Abb.1).<sup>179</sup>

Die konsekutive Ordnung der Zeit, der die Dichtung bzw. Literatur unterworfen ist, ist jedoch nicht rein als Begrenzung zu verstehen, sondern ermöglicht erst die narrative Staffelung und Komplexität eines Textes, auf dessen verschiedenen Ebenen Personifikationen auftreten. Nach Genette ist eine Textebene, eine zeitlich-räumliche Ordnung innerhalb eines Textes, als Diegese zu bezeichnen, die um meta- und extradiegetische Ebenen, folglich zweite und dritte Textebenen, die teils noch dieselben Protagonisten wie die erste Erzählebene umfassen, teils auf der Diskursebene zu lokalisieren sind, ergänzt werden kann. Diese Staffelung der Textebenen umschreibt Genette als charakteristisch für barocke Textformen, die eine gewisse Künstlichkeit ausstellen, die verstärkt wird durch Metalepsen, also durch plötzliche Brüche entgegen der Logik der getrennten Erzählebenen. Diese Künstlichkeit ist einem Interesse an der Repräsentation und ihrer Reflexion in der Kunst selbst geschuldet. In der narrativen Ordnung der Erzählebenen werden Personifikationen häufig auf einer metadiegetischen Ebene angetroffen und sind hauptsächliche Verursacher von Metalepsen.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Siehe Henry Louis Jr. Gates, *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York & Oxford 1988.

<sup>180</sup> Personifikationen als sprechende oder handelnde Abstraktionen, die sich plötzlich materialisieren, können als literarische Fehler (*error*) entstehen, d.h. sie müssen vom Autor nicht beabsichtigt gewesen sein. Eine solche Metalepse ist dann zufällig. In der Verwechslung der abstrakten Diskursebene und der Erzählebene entstehen diese Brüche, die ein autopoietisch-reflexives Moment enthalten: „A fabular personification character, therefore, not only exists as an erroneous story-level misplacement of a discourse-level entity, it signifies the epistemological imperfection itself that is represented by the erroneous confusion of narratorial discourse with narrated story. It functions as a (meta) sign for the potential self-dissolution of narratological formalization.“ (Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 41f) Allgemein kann die Personifikation als ein Fehler definiert werden – ein Fehler auf der grammatikalischen Ebene bzw. ein Substantiv, dem fehlerhaft ein Prädikat zur Seite gestellt wird (vgl. Bloomfield, „A Grammatical Approach“ (Anm. 51), S. 62).

In einem Rückgriff auf Genette versucht auch Paxson die untersuchten Personifikationen genauer zu differenzieren und unternimmt eine solche strukturelle Differenzierung anhand des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit. Die Erzählgeschwindigkeit als dieses Verhältnis nach Genette ist einzuteilen in Ellipse, Zusammenfassung, Szene und Pause. Ist die Erzählzeit wesentlich kürzer als die erzählte Zeit, wie in Ellipse und Zusammenfassung, so handelt es sich um Pseudo-Narrative und die Personifikationen haben hier eine geringere Bedeutung als in den Szenen und Pausen:

Narratives governed exclusively by speeds other than „scene“ cannot constitute an adequately mimetic text. They cannot „set before us“ characters by having them speak (as in dialogue), move about, produce gestures, or physically act upon the actantial „objects“ of the narrative worlds that contain them. In sum, personification that remains sheerly descriptive or paraphrastic is not mimetic or fabular.<sup>181</sup>

In dieser Differenzierung der literarischen Personifikationen anhand von Erzählzeit und erzählter Zeit werden sie erneut abgegrenzt von den als Allegorie bezeichneten visuellen Personifikationen. Die literarische Personifikation befindet sich durch ihren spezifischen Charakter der Literarizität in einem Spannungsfeld mit Arten und Weisen der Subjektkonstitution. Das Handeln, das für Lessing so entscheidend für die dichterische Ausgestaltung der Personifikation ist, nähert diese dem Subjekt an.<sup>182</sup> In der Unbestimmtheit zwischen Personifikation und Subjekt ist vor allem der Daimon-Dämon befangen.

Festzuhalten bleibt, dass der zeitliche Charakter literarischer Personifikationen hier als das wichtigste Unterscheidungsmerkmal hervorsticht – obwohl dieses Merkmal für die überzeitlichen und überräumlichen göttlich-dämonischen Personifikationen und Prosopopoeie eventuell weniger entscheidend ist. Überdies zeigen sich die literarischen Figuren unabhängiger von Konventionen – auch dies ist ein Merkmal, das für den Sonderfall der göttlich-dämonischen Gestalten vielleicht weniger bedeutend ist, da gerade für das Ausdruckslose gelegentlich die Konvention, die Form, die Gattung das befähigende Vehikel ist.

<sup>181</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 37.

<sup>182</sup> Die Grade der Subjektwerdung bzw. -konstitution hängen wesentlich von der Art der Dialogizität ab, die vor allem die jeweiligen Dämonen auszeichnet.

#### 4. *Daimon*, Dämonen und Trickster

In dieser Arbeit geht es um den *daimon*; inwiefern ist der *daimon* Personifikation? Der Daimon ist in der ursprünglich griechischen Konzeption die Personifikation der individuellen Schicksalsbestimmung eines Menschen; er kann in diesem Sinne auch als der Charakter eines Subjekts gelesen werden, der dessen Schicksal bestimmt. Die Wandlung des Daimon in einen Dämon ist den christlichen Ambitionen zuzuschreiben, die sich gegen das Heidentum und die paganen Götter wandten und den Daimon-Dämon in ein ausschließlich böses Wesen verwandelten. In den griechischen Vorstellungen dagegen war der Daimon eng mit Tyche, Personifikation des wechselhaften Schicksals, verbunden und ein ambivalentes Wesen. Martin P. Nilsson resümiert für die hellenistische Zeit:

Die Vorstellung von der Tyche war zu stark vom Launenhaften und Willkürlichen gefärbt und hatte noch zu wenig von der Idee einer waltenden Macht, als daß der Gedanke an einen ständigen Begleiter des Menschen recht zu ihr stimmen wollte. Diese Idee hatte aber seit Homer durch die Jahrhunderte fortgelebt und knüpfte sich jetzt an das Wort *daimon*, dessen homerische Bedeutung als Sender einzelner Ereignisse nicht ganz abhanden gekommen und das immer als Bezeichnung der Götter und der göttlichen Macht gebräuchlich geblieben war. Heraklit: „der Charakter ist dem Menschen sein Geschick“.<sup>183</sup>

In seinen Ursprüngen ist der Daimon-Dämon also eng an einen Schicksalsbegriff verbunden und seine Assoziation mit den Wechselfällen des Lebens macht ihn selbst zu einem wechselhaften Wesen. Kurz gesagt, er ähnelt hier vielmehr einem Trickster als einem christlichen Dämon. Als „ständiger Begleiter des Menschen“ ist der Daimon den afrobrasilianischen Gottheiten der *orixás* insgesamt anverwandt, und unter ihnen besonders dem Trickster Exu. Wenn das Schicksal eines Menschen durch den Charakter bestimmt wird, ist der *daimon* nicht nur Personifikation des individuellen Schicksals, sondern auch des Charakters einer Person. In diesem Sinne sind die *orixás* zu verstehen; jedem Gläubigen wird hier ein spezifischer *orixá* zugeordnet.<sup>184</sup>

Die entscheidende Gemeinsamkeit des *daimons* mit dem westafrikanischen und afroamerikanischen Trickster Exu liegt also in der engen Verbindung zum

<sup>183</sup> Martin P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion. Zweiter Band. Die Hellenistische und Römische Zeit*, München 1950, S. 199f.

<sup>184</sup> Vgl. auch Rita Laura Segato, *Santos e Daimones. O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquetipal*, Brasília 2005, S. 297: “Espero, até aqui, ter convencido o leitor de que certas concepções próprias do mundo afro-brasileiro nos são, também, familiares (...). A primeira dessas concepções comuns a ambas as tradições é o vínculo estabelecido entre a alma individual e uma entidade espiritual que pode ser genericamente denominada *daimon*.” Für eine ausführliche Darstellung des Zitats siehe Kap. VI, S. 216.

Schicksalsbegriff, für den afrobrasilianischen Kontext als *Ifá* personifiziert.<sup>185</sup> Nun wird *Ifá* zugleich mit einem Orakel und Wahrsagungsverfahren gleichgesetzt, welches das Schicksal zu entziffern vermag, und wesentlich über Exu als Botschafter zwischen Menschen und Göttern funktioniert. Das Schicksal, *Ifá*, ist hierbei als Schrift konzeptualisiert – und die Schrift ist mit Derrida als ursprüngliche Differenz gefasst (vgl. S. 45ff) – während das Orakel mündlich erfolgt. Exu steht in enger Beziehung zu schriftlicher und mündlicher Sprache. Die Sprache ist hier höchst ambivalent; die Auslegung die entscheidende Aufgabe. Hier kommt Exu, der in kolonialen Zusammenhängen als Teufel interpretiert wurde, ins Spiel. Wie Henry Louis Gates Junior in dem Standardwerk „The Signifying Monkey“ zeigt, ähnelt Exu in seiner Funktion dem griechischen Hermes, welcher der Hermeneutik ihren Namen verlieh.<sup>186</sup> Im Rahmen des Orakels sind die Aufgaben zwischen *Ifá* und Exu folgendermaßen verteilt:

Ifa is the god of determinate meanings, but his meaning must be rendered by analogy. Esu, god of indeterminacy, rules this interpretive process; he is the god of interpretation because he embodies the ambiguity of figurative language. (...) If Ifa, then, is our metaphor for the text itself, then Esu is our metaphor for the uncertainties of explication, for the open-endedness of every literary text. Whereas Ifa represents closure, Esu rules the process of disclosure, a process that is never-ending, that is dominated by multiplicity. Esu is discourse upon a text; it is the process of interpretation that he rules.<sup>187</sup>

Exu, dem Daimon ähnlich, steht demnach für die Unbestimmtheit des Schicksals und der Interpretationen, die dem Menschen möglich sind. Letztlich bleibt das Wahre ausdruckslos und unzugänglich. Die Personifikation des Daimon-Dämon-Tricksters gibt eben dieser Unzulänglichkeit Gesicht, die sich auch in den Begriffspaaren der Schrift und der Mündlichkeit spiegelt, gemäß Derrida beide der irreduziblen Differenz verhaftet.

To figure Esu as a trope for indeterminacy serves to reinforce the critique of the immediacy or transcendence of presence implicit in the priority of speaking, which the oral forms of Ifa divination might suggest without Esu. With Esu as the *deus ex machina*, with the figuring of the *Odu* in the densest of figurative language, with archaic, untranslatable words dead to the society, alive only in the *Odu*, and with Esu's crucial role inscribed to the point of insistence, there can be little doubt that the Yoruba system of Ifa declares, through its own rhetorical figures, the words the *babalawo* speaks to be an especial form of writing, and the interpretation of these words to be a form of reading. The language of the Ifa oracle is of the textual, or discursive, order, precisely because it is mediated, like writing: Ifa writes his wisdom to the *babalawo*, and he, in turn, recites Ifa's words to the propitiate.<sup>188</sup>

<sup>185</sup> Exu ist auch bekannt als Esu, Elegba, Legba u.a.

<sup>186</sup> Gates, *The Signifying Monkey* (Anm. 179), S. 8f.

<sup>187</sup> Ebd., S. 21.

<sup>188</sup> Ebd., S. 39.

*Ifá* ist ein System der Differenzen, ähnlich dem der Sprache selbst, und abhängig vom Eingreifen Exus als Interpreten. Wie ist nun die Beziehung zwischen Daimon-Dämon-Trickster und dem Schicksal und dann der Sprache bzw. Schrift griffig zu fassen? Worauf verweisen diese begrifflichen Interrelationen der Personifikation des Dämonischen? Vieles der Antwort auf diese Frage zeigt sich im Eigennamen bzw. in der Vielzahl der Eigennamen des Dämons. Der Dämon trägt im Allgemeinen nicht einen Namen, mit dem er angerufen oder unterfragt wird, sondern viele Namen. Die Frage nach seinem Namen war elementarer Bestandteil der Exorzismen. Der Dämon ist unfähig zu einem einzigen Eigennamen, denn dieser wäre an eine Namenssprache, eine Nicht-Differenz von Signifikant und Signifikat, gemahnend, doch das Dämonische liegt genau in der Differenz begründet. Die Differenz von Zeichen und Bedeutung ist die Verlorenheit der Welt; das Schicksal beschreibt im Verweis auf eine höhere unverständliche Ebene eben diese Sinnlosigkeit, die sich durch die Differenz konstituiert, und vom Menschen mit Angst empfunden wird. Die Sprache, und mit ihr die Schrift, schreibt Bedeutung anhand von Konventionen fest, aber diese künstliche Verweisstruktur ist eben nur künstlich-arbiträr geschaffen. Der Dämon verkörpert dieses Geworfensein des Menschen in die Verweisstrukturen der Sprache und der Welt, in die Ambiguität, die der Trickster so ingeniös verkörpert. Tyche und *Ifá* sind die Begleiter des Daimon und des Exu. Die letzte mächtigste Differenz-Erfahrung des Menschen ist der Tod, den Derrida als „historische Metonymie“ bezeichnet. Die Erfahrung des Todes, die als Auseintreten von Körper und Seele verstanden wurde (und wird), steht metonymisch für die alles umfassende Differenz. So sind Figuren des Todes und Trickster wie der Daimon und Exu miteinander verwandt und treten in (literarische) Beziehungen zueinander.<sup>189</sup>

Die Personifikation oder Prosopopoeia zeigt als Trope die Künstlichkeit und Differenz der Sprache auf. In Stimme und Form-Verleihen schaffen beide ein menschliches Antlitz, ob in religiösen Verehrungszusammenhängen oder in ästhetischen Praxen, und sind damit besonders deutlich ein Sinnbild für die menschliche Gebundenheit an sich selbst, für die Nicht-Verfügbarkeit, das Ausdruckslose des Nicht-

---

<sup>189</sup> In einer dem Tod gewidmeten Publikation erörtert Derrida ausführlicher die Zusammenhänge von Tod, Differenz, Sprache; mit Rückgriffen auf Seneca wie auch auf Heidegger, Freud und Levinas (siehe Jacques Derrida, *Aporien. Sterben – Auf die „Grenzen der Wahrheit“ gefaßt sein*, München 1998). Für eine philosophische Einführung in die Thematik siehe auch Giorgio Agamben, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt a.M. 2007.

Menschlichen oder Göttlichen. Ihr Bild ist daher der Dämon. Ihr Verfahren mündet immer in einer Katachrese, denn Essenzen, denen Form und Sprache verliehen werden, hören auf, als Essenzen zu bestehen. Gerade dieses Scheitern der Personifikation oder Prosopopoeia macht aber deren Einsichtspotenzial in das poetische Verfahren überhaupt ersichtlich.

Resümierend: von einer sprachkritischen Perspektive aus ist die Trope und Figur der Personifikation und/oder Prosopopoeia zu betrachten. Die Abgrenzung von Körper und Stimme, also Personifikation und/oder Prosopopoeia kann nur graduell erfolgen; beide Figuren sind zugleich von Fiktionalität oder „Künstlichkeit“ als auch von Wirklichkeit oder „Natürlichkeit“ gekennzeichnet.<sup>190</sup> In der Ausstellung ihrer artifiziellen Verfasstheit wie in der phänomenologisch begründeten „Natürlichkeit“ ihrer Erkenntnis und ihres Ausdrucks kann sprachkritisches Potenzial begründet liegen, das den Gehalt des *daimon* als solchen ausmacht. Die Maskenhaftigkeit (*prosopon*), Emotionalität, Performativität und Bildhaftigkeit der Figur lassen sich allesamt unter dem Blickwinkel der Sprachkritik betrachten. Eine Konsequenz dieser sprachkritischen Sicht ist das letztliche Scheitern der Figur, des figuralen Ausdrucks: die Katachrese oder nach de Man, das *de-facement*, der Gesichtsverlust. Der hohe Grad der Übersetzbarkeit der göttlich-dämonischen Personifikationen und Prosopopoeie leitet sich aus dem ideenhaft-abstrakten Gehalt ihrer Figuren ab: dem Ausdruckslosen.

---

<sup>190</sup> Im Folgenden der Arbeit ist die Schwierigkeit der Abgrenzung von Personifikation und Prosopopoeia bzw. deren nur graduelle Unterscheidung konkret in den Analysen der literarischen Texte ersichtlich und als Prämisse der Analysen zu verstehen.

## IV. Der Dämon im geistlichen Spiel: Dialektik und/oder Ambivalenz

(...) es vermag aller emblematischen Verkleidung spottend in triumphierender Lebendigkeit und Blöße aus dem Erdschoß die unverstellte Teufelsfratze vor dem Blick des Allegorikers sich zu erheben. Die spitzigen, geschärften Züge dieses Satans hat erst das Mittelalter ins ursprünglich größere antike Dämonenhaupt geätzt. (...) Wie also die irdische Traurigkeit zur Allegorese gehört, so die höllische Lustigkeit zu ihrer im Triumph der Materie vereitelten

Sehnsucht.

(Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 203)

Der Dämon als Figur und Personifikation des Bösen wird in diesem Kapitel auf dreierlei Weisen zum Ausdruck gebracht. Erstens dient der Dämon als analytische Kategorie für das zu untersuchende Material. Thematisch, strukturell, dramatisch oder narrativ, sowie semiologisch wird die Figur des Dämons in der Kunst untersucht. Als Personifikation ist der Dämon Ausdruck des Abstraktums des Bösen, dessen Wesen differenziell, ja dialektisch ist. Jedwede Repräsentation endet als Fragment eines dialektischen Zusammenhangs. In der Figur des Dämons und in der Trope der Personifikation zeigt sich dies besonders deutlich. Die Ambiguität der teuflischen Figurationen ist ein Hinweis auf ihren dialektischen Charakter. Gerade in der kolonialen christlichen Kunst wird die Komplexität des Bösen in der Figur des Dämons sehr wohl verstanden. Die Figur der Personifikation, ähnlich wie die der Allegorie, verweist hier in ihrer Althergebrachtheit auf einen konstruierten Charakter. Damit trifft sie inhärent Aussagen über das ästhetische und sprachliche Verfahren der Personifikation. Hierdurch bietet sich der Dämon als zentrale Denkfigur der Dialektik jeglicher Repräsentation an.

Zweitens wird so der Übergang von der Analysekatgorie zu einer Theorie der Repräsentation gemacht, genauer genommen der Repräsentation des Anderen, des Fremden. Dämonen nehmen auf vielfältige Weise in ihre Gestalt die Angst vor und die Wahrnehmung des Fremden in sich auf. Geschlecht, soziale Klasse, Ethnizität, sind wichtige Momente der Konstruktion aller Personifikationen, aber im besonderen Maße des Dämons. Eine kritische Theorie über die Möglichkeiten sprachlicher bzw. literarischer Repräsentation kann sich anhand des Dämons, der in sich dialektisch ist, entfalten. Dieses zweite dämonologische Moment mündet in einer ästhetischen Kritik, die sich als drittes Moment zeigt. Ästhetische Repräsentationen des Dämons können anhand der Parameter einer Theorie der Repräsentation bewertet und kritisch in

Augenschein genommen werden. Die Personifikation des Dämons ist also zugleich Objekt der Studie als auch Methode.

Hier wird das früheste registrierte Theater Brasiliens, nämlich die geistlichen Spiele des Jesuiten José de Anchieta des 16. Jahrhunderts mit seinen zahlreichen Dämonenfiguren besprochen. Diese Texte konstituieren den „Ursprung“ der brasilianischen Literatur. Auf den folgenden Seiten wird die Personifikation des Dämons in einen christlich-europäischen Kontext der obsessiven Imagination des Bösen und der Dämonologie eingebunden, der seine zeitgeschichtliche Signatur bedeutet, seine kulturellen Konnotationen, spezifisch und zugleich stets transkulturell, nicht nur in der kolonialen Situation, sondern in der dem Dämonen inhärenten Vermengung mit dem Fremden. Strukturell wird deutlich werden, dass der Dämon, ganz besonders im Theater der Zeit, in den geistlichen Spielen, den ewigen Widerpart in einem agonalen Kampf bedeutet. Die Personifikation des Bösen ist ohne die Personifikation des Guten nicht denkbar. Auf der Bühne nimmt der Dämon groteske, aber auch komische Züge an; er erzeugt Angst und Ekel, zugleich macht er lachen in seiner Lächerlichkeit. Als Personifikation und dramatische Figur überschreitet er Ebenen, die ansonsten die Abstrakta von dem allzu Menschlichen trennen; er ist ein Schwellenwesen per definitionem. Als Zeichen bedeutet er stets den Anderen, nicht nur den Gegenspieler, sondern auch den Fremden. Hier gewinnt er in der jesuitisch-kolonialen Ausmalung indigene Züge. In der Repräsentation des Fremden ist der Dämon aber zugleich mehr Reflex der europäischen Imagination als Tupi. In seiner ritualistischen, performativen Rolle im Theater, das als geistliches Spiel sich an Prozessionen und Kulte orientiert, ist er zwischen Repräsentation und Präsenz zu verorten, zwischen Erfahrung und Darstellung. Als einzige in sich dialektische Personifikation des kolonialen Theaters ist der Dämon Hinweis auf die Repräsentation an und für sich, vor allem des Anderen. Die Hypothesen dieses Kapitels lauten:

1. Die Dämonen des geistlichen Spiels können als Personifikationen des Bösen verstanden werden.
2. Das koloniale Theater von José de Anchieta, wie überliefert, reiht sich ein in die Gattung des *auto sacramental*.
3. Die Stücke inszenieren Personifikationen als Protagonisten einer Dialektik: Gut gegen Böse.
4. Im Dämon verdichtet sich die Ambivalenz des Anderen.

5. Ambivalenz und Dialektik lassen sich ebenfalls am Begriffspaar Angst-Komik aufzeigen und diskutieren.
6. Aus den Studien zum kolonialen geistlichen Spiel, seinen Dämonen und Personifikationen, wie in diesem Kapitel zu betreiben, lassen sich wichtige Schlüsse für eine Reflexion der Texte des 20. Jahrhunderts ziehen.

Die Grundannahme lautet dahingehend: Der Dämon eignet sich unter dem Blickwinkel der Personifikation für eine dekonstruktive Lektüre. Dies hängt mit der Verfasstheit der Figur selbst zusammen. Im Laufe der Arbeit an den Texten wird dies immer deutlicher werden.

### 1. Die Dämonen des Jesuitentheaters: Personifikationen des Bösen

Das religiöse Theater bzw. geistliche Spiel<sup>191</sup> ist stets ein Oxymoron; das Heilige zu inszenieren ein Widerspruch. Theater wie auch Kult können als „transformative Performanzen“<sup>192</sup> verstanden werden, Handlungen, die Erfahrungen vermitteln und das Heilige darstellbar zu machen versuchen. Die Repräsentation des Heiligen stellt eine Schwierigkeit für jegliche Kultur dar. Im XVI. Jahrhundert trafen europäische Jesuiten und Tupi aufeinander, die für das Heilige gänzlich unterschiedliche Repräsentationspraxen gefunden hatten. Die Tupi-Guaraní, eine Bezeichnung für die Tupi und die vornehmlich im heutigen Paraguay lebenden Guaraní, kulturell und sprachlich eng verwandt, fanden in geometrischen, von den Europäern eher als Dekoration angesehenen Elementen, Ausdrucksmodalitäten für das Heilige. Durch die Unterschiedlichkeit der ästhetischen Kulturen entstand eine einzigartige Kunst im Kontakt der Pater mit den Indigenen. Die Religion der Tupi-Guaraní ist eine Form des Animismus, der im starken Gegensatz zum Katholizismus keine figurale Ikonographie

---

<sup>191</sup> Von eigentlichem Theater kann hier kaum die Rede sein, jedenfalls wenn das Theater als grundverschieden vom Ritual verstanden wird. Im deutschen Sprachgebiet hat sich daher der Begriff „geistliches Spiel“ für das Mittelalter durchgesetzt. Im Folgenden ist der hier verwendete Theaterbegriff nicht mit einem modernen, zeitgenössischen Theaterbegriff zu verwechseln (siehe Erika Fischer-Lichte und Ingrid Kasten (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007).

<sup>192</sup> Die Bezeichnung von Theater und Kult als „transformative Performanzen“ ist einem Aufsatz Erika Fischer-Lichtes zum mittelalterlichen geistlichen Spiel und seinen Ambivalenzen entnommen (Fischer-Lichte & Kasten, *Transformationen* (Anm. 182); siehe auch Klaus Peter Köpping und U. Rao (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster 2000.

kannte, sondern auf Gebeten und Tänzen basierte.<sup>193</sup> Die Welt der Tupi-Guaraní gründete sich auf das Wort, das alle wichtigen Lebensstadien und Riten begleitete; das Bild hatte hier kaum bis gar keine Bedeutung.<sup>194</sup>

The reality of things was not expressed by imitating their visual appearance, as in European art, but by capturing their essence. Guaraní style is schematic and geometric, conceptual rather than perceptual. It is based on stylized, simple forms, themselves taken from patterns found in nature which are endowed with strong symbolic meaning. Rather than reproducing the entire appearance of an object or animal, for example, the Guaraní would quote an attribute of it that they felt captured its inner meaning. (...) This mode of representation – like an ideogram, the symbol rather connotes than denotes – is completely opposed to Renaissance conceptions of the image and had important implications for reduction art.<sup>195</sup>

Diese „reduction art“ umfasste unter anderem Theaterstücke. In der kolonialen Ausnahmesituation im Brasilien des XVI. Jahrhunderts schrieb der Jesuitenpater José de Anchieta Theaterstücke bzw. eine Reihe Theaterstücke werden seiner Autorschaft zugeschrieben<sup>196</sup>, die sich etwa in Versmaß, Reimschemata und moralischem Ton dem mittelalterlichen iberischen *auto* [geistliches Spiel] angleichen<sup>197</sup>; und doch schuf er mythische<sup>198</sup> Dämonenfiguren, die in den imaginären Zwischenräumen christlicher und indigener Kultur heimisch sind und das traditionelle Repertoire eines *autos* teils überschreiten. Gesänge und Tänze, in Anlehnung an die Kultur der Tupi, spielen hier eine große Rolle. Alterität wird dämonisiert; zugleich bestehen Ambivalenzen in dieser Repräsentation. Die Dämonen, ihre namentliche Bezeichnung, ihr Verhalten, ihre Rede

<sup>193</sup> Vgl. auch Anm. 11.

<sup>194</sup> Siehe Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto & Buffalo & London 1999. Die Bedeutung der Kunst bzw. der Bilder war für die Missionierung, insbesondere die jesuitische, von größter Wichtigkeit, wie u.a. Jens Baumgarten für Brasilien gezeigt hat: „Para nuestro análisis, dos puntos son los más importantes: primero, el proyecto de los jesuitas que, a más tardar con Pozzo, se puede identificar como una escenificación completa, en la cual las creaciones individuales están sometidas a un concepto estético más general. Este concepto da cuenta de los ideales postridentinos de la Iglesia de poder impactar a cada uno de una manera emocional, pero que a la vez, desde el punto de vista intelectual, deben convencer sobre la única fè. Al mismo tiempo, a través del festejo, debe surgir un sentimiento de comunidad de la existencia de una Iglesia católica única y espiritual. En segundo lugar, esto tiene relación con el nivel estético, representado principalmente por los jesuitas, quienes desarrollan y practican la idea de la sinestesia, que argumenta uniendo imagen y palabra.” (Jens Baumgarten, „El papel de las artes plásticas en la actividad misionera de los jesuitas: el ejemplo de los jesuitas Johann Xaver Treyer y Johann Philipp Bettendorf en Pará y Maranhão”, in: Karl Kohut und María Cristina Torales Pachecho (Hg.), *Desde los confines de los imperios ibéricos. Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 309f)

<sup>195</sup> Bailey, *Art on the Jesuit Mission* (Anm. 194), S. 149f.

<sup>196</sup> Die Quellsituation macht einige einschränkende Bemerkungen unabdingbar. Einige der Stücke Anchietas sind nur in Teilen und nicht in seiner eigenen Handschrift überliefert. Die Autorschaft ist also nur unter Einschränkungen als solche zu behandeln.

<sup>197</sup> Meist handelt es sich um Fünfzeiler (*quintilhas*), die ein trochäisches Versmaß (schwere-leichte Silbe) und sieben oder fünf Silben gemäß der *redondilha* umfassen.

<sup>198</sup> Unter dem Begriff des „Mythos“ verstehe ich hier eine Erzählung, die als Konfiguration teils performativ-rituell ausgeführter Bilder und Personifikationen eine Aussage über die Ordnung der Welt trifft und in sich abgeschlossen ist.

sind orientiert an der Kultur der Tupi, aber auch an real existierenden, historischen Führern der Tamoio, die kriegerische Aufstände gegen die portugiesische Beherrschung anleiteten. Sakrale und profane Referenzen vermischen sich im Dämon, der also auch politische Züge trägt.

Diese transkulturellen Zwitterwesen bevölkern als Personifikationen des Bösen das koloniale Jesuitentheater Brasiliens. Ordensgründer Ignacio de Loyola malt sich die Hölle unter Einsatz aller Sinne in geistlichen Übungen aus, beschrieben in seinen *Ejercicios espirituales* von 1548:

1.º preámbulo. El primer preámbulo, composición, que es aqui ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno.

2.º preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aqui pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

1.º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas, como en cuerpos ígneos.

2.º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos.

3.º El 3.º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.

4.º. El 4.º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

5.º. El 5.º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.<sup>199</sup>

Die Vorstellungskraft der Jesuiten, was die Hölle, Luzifer, Teufel und Dämonen betraf, war demnach professionell geschult. Angst oder auch Gottes- bzw. Dämonenfurcht diente als strategisches Mittel auf dem Wege zum rechten Glauben. Ethnographisch anmutende Beobachtungen galten im Wesentlichen dem Bemühen, Satan letztlich zu entthronen.<sup>200</sup> Es soll gezeigt werden, wie die Figur des Dämons oder Personifikation des Bösen hier dazu dienen kann, einen neuen und ungewohnten Blick auf die Konstitution der religiösen Spiele *Anchietas* zu werfen. Es ist in gewisser Weise ein Rückblick aus der Gegenwart auf die Vergangenheit, die diesen ungewohnten Blick ermöglicht, so wie diese neu betrachtete Vergangenheit wiederum die Gegenwart in den späteren Kapiteln zu erhellen in der Lage ist. Überdies sollen die Verschränkungen des Bösen mit dem Anderen aufgezeigt werden, die sich in der kolonialen Situation, im Rahmen von europäischer Dämonologie, imaginärer Geographie und Alterität, besonders komplex in Beziehung setzen.

---

<sup>199</sup> Zitiert in Kurtz, *The Play of Allegory* (Anm. 77), S. 172f.

<sup>200</sup> Daniel T. Reff, *Plagues, Priests, and Demons. Sacred Narratives and the Rise of Christianity in the Old World and the New*, Cambridge 2005, S. 136f.

## 2. Das religiöse Theater des José de Anchieta

Zwischen 1561 und bis zu seinem Tod 1597 in Brasilien, komponierte José de Anchieta geistliche Spiele, verfasste aber auch eine Grammatik des Tupi sowie Lyrik, Briefe und Katechismen. Anchieta schrieb die Stücke auf Geheiß eines Oberen für spezifische Anlässe, variierte bestimmte Textteile in Stücken, die an der gesamten Küste und während vieler Jahre aufgeführt wurden. Oftmals wurden die Stücke zu Ehren eines europäischen Besuchers geschrieben; d.h., teils ist ihr Zielpublikum durchaus nicht allein indigen zusammengesetzt und missionarisch motiviert.<sup>201</sup> 12 der Stücke Anchieta sind uns heute in Textform überliefert, teils fragmentarisch, von denen hier vorerst zwei näher betrachtet werden sollen.

In der „Pregação Universal“ [Universelle Predigt]<sup>202</sup> (1561), dem ersten von Anchieta überlieferten geistlichen Spiel, werden Siedler und Tupi gleichermaßen vor den Dämonen gewarnt. Es ist ein allegorisches Drama der Sünde des Menschen und der Gnade Gottes. Ein Müller wird zur Sünde verführt und um seine feine Sonntagskleidung gebracht. Entkleidet, will heißen gedemütigt, muss der reumütige Müller den Teufeln Guaixará und Aimbirê lauschen, die genussvoll ob ihrer Raffinesse sämtliche Details des Raubes wiedergeben. Schließlich jedoch tritt den Dämonen ein Engel entgegen. Sein moralisierender Monolog wird von 12 „weißen Männern“ [homens brancos] unterbrochen, die an einer Kette, angeführt durch Guaixará, die Bühne betreten. Namentlich sind die Männer benannt und überliefert in ihrer realhistorischen Existenz. Öffentlich beichten sie ihre Sünden; daraufhin fliehen die Dämonen, besiegt durch die läuternde Wirkung der Konfessionen. Ein Tanz von 12 indianischen Kindern<sup>203</sup> folgt und das Stück endet mit dem fünften Akt, in dem sich ein *happy end* anschließt und der Müller mit der Hilfe Jesu wieder zu seiner Sonntagskleidung bzw. der göttlichen Gnade kommt. Resümierend: Anchieta ist der europäischen Tradition verpflichtet<sup>204</sup>; die

<sup>201</sup> Siehe Erläuterungen von Armando Cardoso in José de Anchieta, *Teatro de Anchieta. Obras Completas (Vol. 3)*, São Paulo 1977.

<sup>202</sup> Die folgenden Zitate aus Anchieta *autos* sind Anchieta, *Teatro* (Anm. 201) entnommen.

<sup>203</sup> Es sind 12 Kinder, die tanzen, und 12 weiße Männer, die ihre Sünden beichten. Im Christentum wird die Zahl 12 neben der 7, die jeweils Produkt der Summe oder der Multiplikation von vier und drei sind, als Heilige Zahl der Begegnung der Trinität Gottes mit der Welt, die vier Himmelsrichtungen umfasst, interpretiert.

<sup>204</sup> Den Zuhörer(inne)n meines Vortrags auf der Lusitanistentagung 2009 in München bin ich dankbar für den Hinweis auf die Absurdität des Symbols der Sonntagskleidung in einem kulturellen Kontext wie dem der Tupi, in dem Kleidung keine Rolle spielte.

(allegorische) Form des *auto* ist hier grundlegend<sup>205</sup> und christliche Dämonenvorstellungen dominieren – etwa in der Hierarchie eines Teufels und der Dämonen als Helfershelfer. Diese Personifikationen des Bösen, mythisch gefasst in einem agonalen Kampf mit dem Guten, nehmen keinen Bezug auf Mythen der Tupi. Ganz im Gegenteil: Die Namen des Guaixará und Aimbirê referieren nicht an mythische Figuren, sondern an Führungspersönlichkeiten der Tamoio, die sich mit den Franzosen gegen die Portugiesen und Tupi verbündeten. Diese Feinde bzw. Repräsentanten der politischen Inversion, Merkmal des Dämonischen, werden von Anchieta also verteufelt.

Die beiden sind Wiederholungstäter im Theater Anchieta. Im „Auto Representado na Festa de São Lourenço“ [Auto aufgeführt zum Fest des St. Laurentius] (1587) etwa, 27 Jahre später, ist Guaixará erneut als Teufel gefasst, Aimbirê und ein so genannter Saravaia seine ergebenen Diener, Tataurana, Urubu und Jaguaruçu, seine Gefährten. Es werden gar Textstellen aus dem zuvor besprochenen *auto* wörtlich wieder aufgegriffen. Saravaia war ebenfalls eine real existierende Person, ein Feind, die anderen Bezeichnungen sind voraussichtlich rein zoomorphisch zu erklären, entsprechend der klassischen Darstellung des Dämons als tierhaft. Guaixará wird als gehörnt, mit Klauen, riesigen Zähnen und Fingern bzw. Zehen beschrieben. In den ersten Zeilen identifiziert Guaixará sich hier selbst als autochthon-authentischer Herrscher, ganz im Gegensatz zu den fremden Patern: „Esta virtude estrangeira/Me irrita sobremaneira./Quem a teria trazido,/com seus hábitos polidos/estragando a terra inteira?“ [Diese ausländische Tugend/geht mir über alle Maßen auf die Nerven/Wer soll sie hierhergebracht haben/mit ihren herausgeputzten Manieren/die ganze Gegend verderbend?] Überdies benennt Guaixará seine Helfer als dunkelhäutig, schwarz, als „meu ajudante-mor,/diabolo bem requemado“ [mein Mohr und Helfer,/schwärzlich verbrannter Teufel]; die

---

<sup>205</sup> Die *autos sacramentales* werden allgemein dem Kontext der Fronleichnamsprozessionen und dem Sakrament der Eucharistie zugeordnet. Gil Vicente (um 1465-1536), Lope de Vega (1562-1635) und schließlich Calderón (1600-1681) sind die bekanntesten Vertreter dieser Form. Entscheidend für die Definition eines *auto sacramental* ist die Form: kurze dramatische Dichtung (Versform) ohne Akteinteilung (Einakter), überdies teils inhaltlicher Bezug zum Sakrament der Eucharistie. Die bevorzugte Gestaltungsform der *autos sacramentales* ist die Allegorie. Um 1520 entstanden die ersten *autos sacramentales* (Frauke Gewecke, *Thematische Untersuchungen zu dem Vor-Calderonianischen ‚Auto Sacramental‘*, Genève 1974, S. 208ff). Die Gestalt des Teufels als Widersacher ist strukturelles Merkmal der Stücke. „Die agonale Artikulation mit dem Gegenspieler als Tiefenstruktur des eucharistischen Komplexes führt zu einer fast schon Allgegenwart des Teufels in all seinen Gestaltungen und Vertretern. (...) Das markiert eine Tendenz; die unaufhörliche Beschäftigung mit dem Teufel im Siglo de Oro wertet diesen auf, macht ihn, wenn nicht zum Protagonisten, so doch zum Agenten der Welt- und Heilsgeschichte.“ (Gerhard Poppenberg, *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München 2003, S. 265) Im Gegensatz zu den archaisch-rituell anmutenden Mysterienspielen des Mittelalters wird der agonale Kampf der *autos sacramentales* aber letztlich als Psychomachie, als spiritualisierter Mythos inszeniert (ebd., S. 226f).

Schwärze ist differenzierendes Merkmal. Der Dämon und das Schlechte sind dunkel im Gegensatz zu den weißen durch die Beichte Erlösten. Aufgezählt werden Ritualpraxen der Tupi, die Guaixará gutheißt, wie das Tanzen, das Kauen von *Cauim* [Getränk aus fermentiertem Maniok oder Mais], das trunken macht, die Antropophagie oder das Rauchen. All diese (kulturellen) Handlungsweisen werden mit Guaixará, d.h. mit dem Bösen in Verbindung gebracht.

Aimbirê berichtet von seinen Missionszügen durch die Dörfer und über das Land. Erfolge, aber auch Rückschläge prägen das Bild: „É bem difícil tentá-los./Seu valente guardião/me amedronta.//(...) É São Lourenço a guiá-los,/de Deus fiel capitão.“ [Es ist ziemlich schwierig, sie in Versuchung zu bringen./Ihr tapferer Wächter/erfüllt mich mit Angst//Es ist St. Laurentius, der sie anführt, Gottes treuer Kapitän] Angst vor der Kraft des Guten spricht aus den Worten des Dämons. Also ruft Guaixará schließlich auch den Dämon des Frohsinns und der Komik, Saravaia, zu Hilfe. Doch plötzlich tritt St. Laurentius mit dem Hl. Sebastian und einem Schutzengel auf. Die Dämonen machen sich lautstark und selbstbewusst bekannt:

Sou Guaixará embriagado,/sou boicininga, jaguar,/antropófago, agressor,/andirá-guaçu alado,/sou demônio matador. [Ich bin der trunkene Guaixará,/bin Klapperschlange, Jaguar,/Kannibal, Agressor,/geflügelte Riesenfledermaus/ bin mörderischer Dämon.]

Sou jibóia, sou socó,/o grande Aimbiré tamoio./Sucuri, gavião malhado,/sou tamandúá desgrenhado,/sou luminoso demônio. [Ich bin Königsschlange, bin Reiher,/der große Tamoio Aimbiré./Anaconda, gefleckter Raubvogel,/bin zerzauster Ameisenbär/bin lichter Dämon.]

Doch das Selbstlob nützt wenig; auf den Befehl des Engels werden die Dämonen ergriffen und ins Höllenfeuer verbannt. Saravaia versteckt sich jedoch und gerät in endlose Diskussionen mit dem Engel, der ihn einfallsreich als „sapo cururu minguá,/ou filhote de gambá,/ou bruxa pedindo arrego//(...) seu fedorento,/abelha de asa de vento,/zorrilho, maritaca,/seu lesma, tamarutaca“ [mickrige Kröte,/ oder Sohn eines Stinktiers,/oder um Erbarmen flehende Hexe//(...) Sie widerlich Stinkender,/Biene mit Windesflügeln,/Stinktier, Papagei,/Sie Nacktschnecke, Meeresgetier] beschimpft. Betrunkene und mit der Beute seiner Raubzüge beladen, bettelt Saravaia um Gnade, doch umsonst. Auch die Komik fällt dem Feuer zum Opfer. Einigermaßen überraschend ruft ein Vertreter des Guten eben diese Dämonenbande schließlich aus dem Feuer zur Hilfe – und zu einem kannibalistischen Ritual an römischen Imperatoren. Saravaia schließt das Festmahl triumphierend:

Sou o grande vencedor,/ o que as más cabeças quebra,/sou um chefe de valor/e hoje me decido por/me chamar Cururupeba.//Como eles,/mato os que estão em pecado,/e os arrasto em minhas chamadas./Velhos, moços, jovens, damas,/tenho sempre devorado./De bom algoz tenho fama.

Ich bin der Siegreiche,/der die schlechten Köpfe zerschmettert,/ich bin ein Chef von Distinktion/und ab heute heiße ich mich Cururupeba.//Wie sie,/töte ich, wer in der Sünde lebt,/und reiße sie in meine Flammen./Alte, Junge, junge Männer, Damen/hab ich immer schon verschlungen./Als guten Henker rühmt man mich.

Schließlich richten Gottesfurcht und Liebe zu Gott einen Appell an die Menschen und zwölf Jungen tanzen und singen.

### ***Tupã vs. marodierende Dämonenbanden***

Dämonenbanden, die in indigenen *aldeias* marodieren, stehen als Kollektiv des Bösen dem einzigen *Tupã* entgegen. Mit *Tupã*, einer marginalen Figur des mythischen Universums der Tupi, die mit dem Donner und somit räumlich gesehen mit dem Himmel assoziiert wurde, haben die Jesuiten ihren Gott zu übersetzen versucht.<sup>206</sup>

Anchieta schreibt über die Tupi:

Nenhuma creatura adoram por Deus, somente os trovões cuidam que são Deus, mas nem por isso lhes fazem honra nenhuma, nem comumente têm ídolos nem sortes, nem comunicação com o demonio, posto que têm medo dele, porque às vezes os mata nos matos a pancadas, ou nos rios, e, porque lhes não faça mal, em alguns lugares medonhos e infamados disso, quando passam por eles, lhe deixam alguma flecha ou penas ou outra cousa como por oferta.

Keine Kreatur verehren sie als Gott, nur die Donner, von denen sie meinen, es sei Gott, aber nichtsdestotrotz erweisen sie ihnen keinerlei Ehre, auch haben sie gewöhnlich keine Idole oder Mysterien, keine Kommunikation mit dem Dämon, obwohl sie Angst vor ihm haben, weil er sie manchmal in den Wäldern totschießt, oder in den Flüssen, und daher, damit er ihnen nichts Böses zufüge, in einigen gewöhnlichen oder dessen berühmter Orte, lassen sie einen Pfeil oder Federn oder eine andere Sache als Opfergabe zurück.<sup>207</sup>

*Tupã* ist also eine periphere Figur, dem kein einziger Kult gewidmet war.<sup>208</sup> Die Kultlosigkeit des *Tupã* ermöglichte nun eine christlich-ritualistische Besetzung der

---

<sup>206</sup> Alfred Métraux, *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, Paris 1928, S. 40.

<sup>207</sup> José de Anchieta, *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, Belo Horizonte 1988, S. 339.

<sup>208</sup> Auch in den Mythen der späteren, modernen Tupis, wie von Nimuendajú protokolliert, ist *Tupã* eine solche periphere Figur: „um homenzinho baixo e rechonchudo, de cabelos ondulados. É o caçula dos filhos do herói-civilizador Ñanderuvuçu, havido de sua mulher Ñandecy. *Tupã* é muito chegado à mãe, por ordem de quem deixa a sua casa, situada a oeste, para ir morar no este, onde vive a velha. Cada viagem de *Tupã* através do firmamento, provoca tempestades. O som do trovão é produzido pela bacia oca onde ele se assenta e da qual se serve, à feição de uma canoa, quando tem de transpor a extensão do céu. O longo botoque de resina que traz ao lábio inferior lança raios a cada um dos seus movimentos. Em seu barco tomam lugar dois servidores, muitas vezes assimilados aos tapã, aves, segundo os índios, anunciadoras da tempestade. A tormenta só passa quando *Tupã* chega diante da casa materna, onde, todavia, seu tembetá continua a provocar relâmpagos” (zitiert in Métraux, *La religion* (Anm. 206), S. 42).

Leerstelle und Parallelisierung mit dem Gott der Christen. Auch dieser, so die gängige Vorstellung, herrscht im Himmel und ist damit nicht nur Personifikation eines Abstraktums wie der Wahrheit, sondern mythisch konnotiert. Die sprachlich-begriffliche Übersetzung solcher christlichen Konzepte war ein schwieriges Unterfangen für die Jesuiten und José de Anchieta. Oftmals beließen sie problematische Auffassungen wie die des „Heiligen Geistes“ im Portugiesischen oder im Lateinischen, das als sakrale Sprache wohl die „Aura“ des Begriffes übersetzen sollte oder eine reine Verlegenheitslösung war.

Das Moment der Übersetzung ist maßgeblich für das Verständnis der ästhetischen Repräsentation des komplexen kolonialen Beziehungsgeflechts. Auch an der Übersetzung der Mutter Gottes ist dies zu beobachten. In dem Stück „Na Aldeia de Guaraparim“ [In dem Dorf Guaraparim] finden sich die Dämonen Anhangucu, Tatapitera, Canguçu oder Caumondá, Boiuçu oder Moroupiaroera, die einen Übergriff auf *Tupansy* planen, die Mutter Tupãs, also die Mutter Gottes: „Vamos pois nos levantando/pegar Tupansy por trás.“ [Lasst uns also aufbrechen/die Mutter Gottes hinterrücks zu überfallen.] Die Übersetzung der Mutter Gottes in Mutter Tupãs zeigt Schwächen der Übertragung deutlich auf. Tupã ist bereits ein Hilfskonstrukt, um Gott zu übersetzen; nun wird Maria sekundär mit in dieses Konstrukt einbezogen. Maria ist im biblischen Sinne die Mutter Jesu, also die Mutter Gottes. Gott ist aber eine christliche Personifikation, überdies als Trinität zu begreifen. Diese Personifikation erhält folglich eine Mutter und wird damit weniger abstrakt, setzt die Bewegung der Vermenschlichung fort, die mit der Personifizierung begann. Tupã als Personifikation des Donners der Tupi wird nun zum Gott und erhält eine Mutter, *Tupansy*. Die Arbitrarität der Sprache ist augenfällig. Die Personifikation als Figur ist ein sprachliches und bildliches Mittel, um dem Abstrakten Form zu geben; in ihrer Konstruiertheit verweist sie auf die Begrenzungen des menschlichen Denk- und Sprachvermögens. Wir denken das Gute und das Böse als Engel und Dämonen, Gott und Teufel, denn erst die Figurationen ermöglichen uns ihr In-Beziehung-Setzen. In der Übersetzung von abstrakten Konzepten, die als Personifikationen kulturell gedacht werden, werden die Grenzen einer solchen Darstellung besonders offenbar.

Die *Tupansy* als Mutter Gottes wird dabei nicht transkulturell konstruiert wie etwa die Dämonen, sondern referiert nur in ihrem Namen an die Kultur der Tupi. Gesänge und Sprache der Dämonen dagegen sind stets auf Tupi gehalten. Im Übersetzungsprozess nimmt die Personifizierung eine wichtige Rolle ein, welche die kulturellen

Übersetzungsbemühungen in einem Resultat figürlich zu fassen sucht.<sup>209</sup> Die Dämonen, die in den hier besprochenen Stücken aufgetreten sind, tragen viele Namen: Guaixará, Aimbirê, Saravaia, Tataurana, Urubu, Jaguaruçu und Anhanguçú; fast scheinen sie in der Vielzahl der Benennungen das Arbiträre der Sprache, das Luzifer, der Personifikation des Bösen und Diabolischen, und den Eigennamen in einer christlich geprägten Sprachphilosophie wie etwa bei Leibniz zukommt, widerzuspiegeln.<sup>210</sup> In der Welt und Sprache der Tupi gibt es verschiedene Dämonen bzw. dämonenartige Wesen, die jedoch nicht mit den von Anchieta verwendeten Bezeichnungen übereinstimmen. Allein *Agnan/Anhanga* wird im „Anhanguçú“ Anchieta aufgegriffen, doch: „Agnan não passa de uma das numerosas personagens da mitologia tupinambá.“<sup>211</sup> Nun ist überhaupt zu fragen, inwiefern die *autos* oder geistlichen Spiele Anchieta mythisch oder vielmehr historisch zu dechiffrieren sind:

Jene Abfolge zeremonieller Bilder, die den Kern des Mythos bildet, um den die Tragödie kristallisiert, ist in dem geschichtlichen Bereich nicht zu erwarten. Wenn die Tragödie an der mythischen Weltordnung durch jede leichte und doch unberechenbar tiefgehende Interpretation des Sagenstoffs Abbruch zu tun und mit unscheinbaren Worten sie prophetisch zu erschüttern vermag, so ist angesichts der Geschichte dem Dichter nichts als die Aufgabe gewiss, in seiner Nachbildung deren Einheit heraustreten zu lassen. Der Mythos, in jedem seiner geschlossenen Sagenkomplexe ist sinnvoll an sich, nicht so die Geschichte. Urbild – denn das Urbild ist Gegenstand der μύμησις, nicht das Vorbild – der Kunst ist daher nie die Geschichte; sie kann es auch im historischen Drama nicht sein. Vielmehr ließe sich die Bedeutung gerade dieser Form, in der hier gebotnen Abbrüchigkeit, aussprechen als die Darstellung der alle Wechselfälle des Historischen durchdringenden und zuletzt in ihnen triumphierenden Natur. Natur des Menschen, nein, Natur der Dinge ist das Fazit des historischen Dramas.<sup>212</sup>

In seinem Essay zu Hebbel und Calderón konstatiert Walter Benjamin die Unmöglichkeit, die Wechselfälle der Geschichte darzustellen, nur deren Grundlage, nämlich die Natur der Dinge, kann im historischen Drama als dessen wesentliche Aussage zum Ausdruck gebracht werden. In der Sündhaftigkeit des Menschen und der Arbitrarität der Dinge liegen für Anchieta die Fundamente seiner Geschichte; den Sünden der Tupi werden Sünden der „weißen“ Männer hinzugesellt und ebenso sündigt der Müller. Das geistliche Spiel ist damit der Natur des Menschen gewidmet. Der noch anwesende mythische Gehalt, der im agonalen Kampf von Gut und Böse begründet liegt, ist hier nicht, wie etwa in den *autos sacramentales* von Calderón, vergeistigt und

<sup>209</sup> Vgl. Adone Agnolin, *Jesuítas e Selvagens. A Negociação da Fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séc. XVI-XVII)*, São Paulo 2007, S. 282.

<sup>210</sup> Siehe Peter Fenves, *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001, S. 36ff.

<sup>211</sup> Métraux, *La religion* (Anm. 206), S. 49.

<sup>212</sup> Walter Benjamin „„El mayor monstruo, los celos“ von Calderón und „Herodes und Mariamne“ von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas“, in: ders., *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 195f.

zu einem inneren Seelenkampf, zu einer Psychomachie in Bezug zu setzen.<sup>213</sup> Um den Erfolg der Missionierung als wahrscheinlich erklären zu können, musste das Übel von außen über die Indigenen kommen; ihnen wurde keine individuelle Entscheidung und innerster Kampf zugebilligt. Historisch einzigartig wird die koloniale Situation von Anchieta ebenfalls nicht gefunden; der Dämon ist der Andere, Fremde, damit der Äußere, auch für die Tupi ein Tamoio. Doch es wird veräußerlicht, was an indigenen rituellen Praxen auch den Tupi eigen war. Die Natur der Dinge ist die Sündhaftigkeit; Gnade die Hoffnung des Menschen.

### ***Performative Transkulturalität?***

In der Gesamtausgabe *Anchietas* des Verlags Loyola aus dem Jahr 1977 heißt es in der Einführung von Armando Cardoso:

Chegamos pouco a pouco à convicção de que o Auto de Anchieta se inspirara, em sua contextura, dos costumes indígena; e em sua prosódia e métrica, do estilo de Gil Vicente. Pois, sempre em suas peças se encontra uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor dessa parte principal nota-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, em música e canto. Essas partes ou atos correspondem ao cerimonial indígena do Recebimento de personagem insigne que visita a taba ou aldeia. Das quatro ou cinco partes ou atos, só a parte central contém a ação dramática através do diálogo.<sup>214</sup>

Rituelle Handlungen, die zur Ambivalenz des geistlichen Spiels zwischen Ritual und Theater beitragen, sind also wesentlich indigen beeinflusst, tragen zu einer „performativen Transkulturalität“ bei, während sich dieser transkulturelle Bezug im Text kaum zu manifestieren versteht.<sup>215</sup> Die Performativität oder Sakramentalität, wie Alcir Pécora in einer Studie zum Jesuiten Vieira aufzeigt, war essenzielles Deutungsmittel der kolonialen Wirklichkeit und damit auch ihrer Transkulturalität.<sup>216</sup> Das Sakrament, die Sinngebung durch den Zeichencharakter fremder kultureller Ele-

---

<sup>213</sup> Eine genaue Analyse der Dämonen Calderóns findet sich bei Angel L. Cilveti, *El Demonio en el Teatro de Calderón*, Jávea 1977.

<sup>214</sup> Anchieta, *Teatro* (Anm. 201), S. 8. Dies Zitat ist nicht übersetzt, da es sich um Sekundärliteratur handelt. Dieses Vorgehen ist auch in den folgenden Kapiteln beibehalten.

<sup>215</sup> Siehe zum Vergleich die Studie Maria Stens zum Nahuatl-Theater der Kolonialzeit in Mexiko (Maria Sten, *Vida y Muerte del Teatro Nahuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México D.F., 1974). Siehe auch Othón Arróniz, *teatro de evangelización en nueva españa*, México D.F. 1979. Diese Studien bestätigen die Erkenntnisse zu Anchieta im mexikanischen Raum, der mehr überliefertes koloniales Theatermaterial bietet.

<sup>216</sup> Alcir Pécora, *Teatro do Sacramento. A Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de Antonio Vieira*, São Paulo 2008. Der Autor legt großen Wert darauf, die ästhetischen Artefakte der Jesuiten deswegen nicht ungeachtet ihrer sakramentalen Bedeutung zu interpretieren. Eine solche Analyse sei anachronistisch.

mente im Hinblick auf Heilsgeschichte und Gottes Präsenz in der Welt, war maßgeblich an der Integration diverser kolonial-gesellschaftlicher Elemente beteiligt.

So ist auch das indigene Begrüßungszeremoniell für die *autos* genutzt worden.<sup>217</sup> Das Ritual spielt sich folgendermaßen ab: Die Gemeinschaft zieht dem Besucher mit Musik und Festlichkeiten entgegen, normalerweise auf einem neuen oder speziell für diesen Anlass mit Macheten geschlagenen Weg. Die Chefs des Stammes begrüßen den Gast lautstark, der wiederum ausufernd von den Strapazen der Reise berichtet. Dann beraten die Chefs unter sich, ob der Besucher als gute oder als böse Person einzuschätzen sei. Ist er gut, so wird er Teil des Stamms, ist er schlecht, so wird er umgebracht. Verläuft alles gut, gehen die Festivitäten am nächsten Tag weiter. Entsprechend der Topographie dieses Begrüßungszeremoniels beginnt der erste Akt der *autos* meist außerhalb des Dorfes, um dann in einer Prozession zur Kirche zu führen. Der zweite Akt findet vor der Kirche statt; die Dämonen bekämpfen den Besucher, Missionar oder Heiliger, der mit Hilfe der Engel gekommen ist, um das Dorf und seine Gemeinschaft zu missionieren und zu beschützen. Im dritten Akt wird der Sieg der Engel über die Dämonen gefeiert. Im letzten Akt wird die moralische Schlussfolgerung gezogen.<sup>218</sup> Wie in den Prozessionen und geistlichen Spielen in den europäischen Städten, wird eine Topographie inszeniert; die Gemeinschaft der *aldeia* konstituiert sich durch Auszug und Einzug ins Dorf, dessen Mittelpunkt die Kirche ist. Diese performative Dimension der Inszenierung der *autos* ist in den Texten bzw. im Archiv nicht gegeben; durch das Theater wird eine kulturelle Einschreibung in die Gemeinschaft als Ort geleistet. Die Personifikationen des Bösen, die Dämonen, werden vor der Kirche als dem heiligen Ort lokalisiert. Hier greifen sie an. Als Schwellenwesen überschreiten sie die Kirchenpforte nicht; sie werden ausgegrenzt. Die in der Personifikation des Bösen inhärente manichäische Ordnung des agonalen Kampfes wird durch die dramaturgische Repräsentation der Figuren lokalisiert, im Raum verankert. Dies trifft sich mit der dramatischen Nivellierung, denen die Personifikationen meist unterworfen sind. Sie bewegen sich auf isolierten dramatischen Ebenen, als Prinzipien unterschieden von den menschlich-historischen *dramatis personae*. Für die Dämonen trifft das allerdings nicht immer zu, wie im Folgenden noch zu beweisen sein wird. Da der Mensch dem Prinzip des Bösen oder der Sünde nicht fern ist, wird hier Interaktion

<sup>217</sup> Vgl. etwa Anna Kalewska, „Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro“, Araraquara 2007, S. 179.

<sup>218</sup> Francisco González Luis, *José de Anchieta. Vida y Obra*, Tenerife 1988, S. 184.

und Dialog auf der Bühne ermöglicht, während Tugendpersonifikationen unter sich bleiben. Der Widerstreit der guten und bösen Mächte wird im Ablauf des christlichen Kalenders vor allem am Fronleichnamsfest erinnert. Hier liegt dann auch der performative Grund der *autos*.

Im Jahr 1264 wurde das Fest Corpus Christi offiziell durch eine Bulle des Papstes Urban dem Vierten festgelegt und spielte in den darauffolgenden Jahrhunderten bis heute in den römisch-katholischen Ländern eine bedeutende Rolle als Feier des Sakraments des Abendmahls. Der agonale Komplex, das Widerstreiten der göttlichen und diabolischen Kräfte, die im Märtyrertod Christi endgültig besiegt werden, und dessen Sieg im eucharistischen Ritus erinnert und erfahren wird, ist während der Prozessionen durch die *tarasca* und die *gigantes* als Gegensatz der Hostie und der Monstranz dramatisiert und zugleich personifiziert. Die *tarasca* war ein Drache, häufig mit monströsen weiblichen Brüsten bestückt; die *gigantes*, bedrohliche Riesen, wurden im 17. Jahrhundert häufig durch „Indianer“ oder „Mohren“ dargestellt.<sup>219</sup> In Brasilien als portugiesischer Kolonie waren die Fronleichnamsprozessionen zahlreich; im 18. Jahrhundert nahm ihre Anzahl noch zu.<sup>220</sup>

Durante o século XVIII, na América portuguesa, há uma intensificação dos espetáculos barrocos que, só em parte, pode ser explicada pelos efeitos da descoberta e exploração do ouro e que coincide, grosso modo, com o governo de D. João V. O *Triunfo Eucharístico* é um exemplo: no auge da produção aurífera, para celebrar a transladação do Sacramento da Eucaristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário para a nova matriz de Nossa Senhora do Pilar, os Irmãos Pretos da Irmandade do Rosário recorrem à diferentes práticas e a sociedade das Minas desfila em espetáculo, no “teatro da Religião”. Houve danças, máscaras, enfeites nas janelas, arcos, missa, sermão e fogos de artifício, uma mescla de práticas profanas e religiosas, comumente encontrada em festividades como estas. Após longa e laboriosa preparação, em 24 de maio 1733, ocorria a procissão, logo seguida das missas e fogos de artifício, totalizando cinco dias de festa. Afora os três dias de carvalhadas, os de comédias,

<sup>219</sup> Miguel Zugasti, *La Alegoría de América en el Barroco Hispánico: del Arte Efímero al Teatro*, Valencia 2005, S. 70ff.

<sup>220</sup> Auch der Literat Jorge de Lima berichtet in seiner Studie zur Person des José de Anchieta von diesen Prozessionen. Im Archiv der Universidade Federal de Campinas wurde mir der Text zur Verfügung gestellt. Jorge de Lima schreibt: „Era verdadeiramente extravagante o que se representava nella. Não era a celebre rua Nova tão larga de trinta palmos que a poderia conter, pois vinha gente de todo o Reino para ver o grande prestito. Saía por volta de meio-dia e recolhia á noite, depois de deliciar a cidade devota. (...) Seguiam-se os carneiros grupados em torno de dois mascarados representando um Rei e um Imperador, que vestidos de capa e corôa faziam taes arrogantes salamaleques e gestos emproados “que era de ver tão divertidos”. Depois surgiam os tecelões e na rabadá os pelleteiros com o emblema de um gato chamado o gato-paul. Depois, entre oleiros e vidreiros, um par de diabos mollengos dava umbigadas nos operários. (...) Porém, vencendo em engenho todas essas representações e attrahindo o olhar da enorme multidão, vinha o dragão infernal (...). Este dragão punha guarda a dois frades convidados por dois demonios a todo instante a peccarem contra a carne. Porém os frades reagiam ajudados por dois diabinhos bons que os distrahiam da maldade dos grandes. Mas os alfaiates vinham atrás com uma não menos pavorosa serpente de Eva. (...) Vinham os esparteiros com uma dama e três demonios e os armeiros com um pesadissimo sagitario de pau. Era assim a procissão: a raça ostentava na frente do corpo de Deus toda a força dos braços mais proprios á luta do que a rezas.” (Jorge de Lima, *Anchieta*, Rio de Janeiro 1937, S. 16-19)

os de touros, alternadamente ocorridos após a noite de fogos e os festejos que antecederam a procissão.<sup>221</sup>

Mythos ist hier der Gegensatz von Gut und Böse, der allerdings in einen eucharistischen Komplex eingebunden und integriert wird – nicht eigentlich besiegt, denn in der Antiperistasis liegt der Grund des Bösen bewiesen. Das mythische Element wird bewahrt und zugleich überwunden. So verwundert es nicht, dass die mythische Welt der Tupi nur unwesentlich interessierte. Der Jesuit vertraute auf die Performanz des Ritus. Das Theater sollte den Geist erleben machen.

In den Augen der Jesuiten gelang Anchieta solch eine Transformation des Heiligen. Im Stück „Las glorias del mejor siglo“ von Valentín de Céspedes (1640) tritt José de Anchieta in den Worten der Personifikation Amerika auf:

América soy, Ignacio,/en cuyo extremo se enlazan/los mares del Sur y el Norte/con cinta estrecha de plata./Siete provincias encierro/en Perú y la Nueva España,/donde dos mil de los tuyos/viven en ochenta casas./De éstos fue Jopsef de Anchera/el que leones amansa/y a pie enjuto se pasea/sobre las ondas saladas.<sup>222</sup>

Als Löwenbezwinger in einem Land ohne Löwen wird Anchieta, Schöpfer so vieler Personifikationen, selbst zu einer imaginär-paradoxen Amerika.

### 3. Dämonologie in den Amerikas und Kontextualisierung der Jesuitenmission

Diese Amerika oder genauer Brasilien wurden gemeinhin mit dem Teufel in Verbindung gebracht; die europäische Dämonologie macht Teil des kolonialen Panoramas aus. Der zeitgeschichtliche Kontext der *autos* Anchietas muss jedoch im weiteren Sinne die koloniale Frühzeit der Jesuitenmissionen umfassen. Anhand der hinterlassenen Schriften einiger eminenten jesuitischer Persönlichkeiten der Missionierung unternimmt Teresa Pinheiro dies Unterfangen. Die folgenden Ausführungen sind im Wesentlichen ihren Studien geschuldet. Den Anfang macht Manuel da Nóbrega, Gründer der Jesuitenmission in Brasilien. Zu Beginn des Jahres 1549 machten sich Nóbrega und fünf weitere Brüder auf den Weg nach Bahia. Im Rahmen der Tätigkeit Nóbregas in Brasilien lassen sich, Pinheiro zufolge, verschiedene Phasen unterscheiden:

---

<sup>221</sup> Beatriz Catão Cruz Santos, *O Corpo de Deus na América. A Festa de Corpus Christi nas Cidades da América Portuguesa – Século XVIII*, São Paulo 2005.

<sup>222</sup> Zugasti, *La Alegoría* (Anm. 219), S. 79.

Die erste Phase dauerte von seiner Ankunft 1549 in Bahia bis 1552 und war durch die Gründung von Jesuitenkollegs sowie den Aufbau und die Verbreitung der Mission geprägt. Die zweite Phase umfaßte die Amtszeit des ersten Bischofs, D. Pedro Fernandes Sardinha, der von 1552 bis 1556 in Bahia tätig war. Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit dem Bischof zog sich Nóbrega ab 1552 nach São Vicente zurück, wo er Piratininga (heute São Paulo) und dort das Kolleg São Paulo gründete. 1553 wurde Brasilien von Ignatius de Loyola zur Provinz und Nóbrega zum Provinzial von Brasilien befördert. Aus Portugal erhielt Nóbrega den Befehl, als Provinzial in Bahia zu wohnen, woraufhin er 1556 in die Verwaltungshauptstadt zurückkehrte. Zurück in Bahia begann die dritte Phase der missionarischen Tätigkeit Nóbregas. Aus der Erfahrung mit der Mission entwickelte Nóbrega ein neues Bekehrungsprogramm, das die Unterwerfung der Indianer durch die Staatsgewalt und ihre Zusammenführung in den von Jesuiten verwalteten *aldeias* vorsah. Dabei wurde der Generalgouverneur Mem de Sá (1557-1572) sein Verbündeter. 1560 übergab Nóbrega seinem Bruder Luís da Grã das Amt des Generalprovinziats von Brasilien und zog erneut nach São Vicente, dieses Mal mit Mem de Sá, und unterstützte bis zu seinem Tod 1570 den Generalgouverneur bei der Unterwerfung der Indianer und der politischen und militärischen Konsolidierung des kolonialen Besitzes.<sup>223</sup>

Die Aussagen, die Nóbrega zu den indigenen Gruppen im kolonialen Brasilien trifft, variieren wesentlich – je nach Adressat und Motiv seiner Schriften. Er hält vorerst fest, dass sie den christlichen Gott nicht kennen, sich aber durchaus in der Lage zur Bekehrung erweisen. Damit legitimiert er die Mission. Aus diesem Motiv gibt er zahlreiche Bezüge der Indianer zum Christentum vor, die meist konstruiert sind oder schlicht Missverständnisse. Der Sintflutmythos der Indianer wird dementsprechend auf die biblische Sintflut bezogen.<sup>224</sup> Ein weiteres wichtiges Moment der Bekehrungsmission Nóbregas ist das Lehren der Schrift, denn die Indigenen sind, seinen Berichten gemäß, sehr interessiert an deren Erlernen; ihre bisherige Schriftlosigkeit setzt Nóbrega mit dem fehlenden Glauben gleich und erhält durch diese Analogie ein Bild der Bekehrungswilligkeit der Indigenen.

Die Indianer sind für Nóbrega weißes Papier, worauf die Jesuiten die Buchstaben der Heiligen Schrift schreiben sollen. Die Allegorie ist Behelfskonstrukt nicht nur für die Darstellung, sondern auch für das Bekehrungsprogramm: Da die Indianer die Schrift begehren, können die Jesuiten in sie die Fundamente des Christentums einschreiben. Denn die Schrift, die sie lernen sollen, ist nicht eine neutrale Form der graphischen Repräsentation, sondern zugleich ein christlich konnotiertes Repräsentationssystem: Sprache wird damit – der Empfehlung Caminhas folgend – zum Baustein des Bekehrungsprogramms der Jesuiten.<sup>225</sup>

Vorerst sieht Nóbrega auch keinerlei Schwierigkeiten im (strategischen) Erlernen der indigenen Sprachen, das eine Voraussetzung der jesuitischen Unterweisung darstellt. Später jedoch, als er in seinen Übersetzungsbemühungen zunehmend an dem dem Katholizismus inkommensurablen Wortschatz der Indigenen scheitert, wird er skeptischer. Kannibalismus und Polygamie sind für ihn weitere immense

---

<sup>223</sup> Teresa Pinheiro, *Aneignung und Erstarrung. Die Konstruktion Brasiliens und seiner Bewohner in portugiesischen Augenzeugenberichten 1500-1595*, Stuttgart 2004, S. 117f.

<sup>224</sup> Ebd., S. 120.

<sup>225</sup> Ebd., S. 121. Die Schrift als „christlich konnotiertes Repräsentationssystem“ lässt bei Teresa Pinheiro an Derrida denken (vgl. Kap. III).

Schwierigkeiten für die Missionare. Mit der Zeit wird Nóbrega dementsprechend radikaler und fordert die Unterwerfung der Indianer durch den Kolonialstaat, wie er es in Peru und Paraguay geschehen sieht.<sup>226</sup> Zu diesem Zweck schreibt Nóbrega nun in seinen Briefen, die Indianer seien furchtbare Kannibalen, bei weitem schlimmer als Siedler und *bandeirantes*, also Mitglieder von organisierten Expeditionstrupps, die an der Versklavung der Indigenen interessiert waren – ein deutlicher Gegensatz zu seinen früheren Aussagen. Es sind politische Schriften allesamt.

José de Anchieta ist dagegen nicht von Anbeginn seiner Missionstätigkeit ein politisches Gewicht, sondern vielmehr der durch seine Sprachbegabung als Lehrer und Verfasser von Grammatiken und Schriften tätige Bruder. 1553 trifft Anchieta in São Vicente ein. In den 60er Jahren wird er zu zwei wichtigen Missionen berufen, zu den Friedensgesprächen mit den Tamoios 1563 und zur Gründung Rio de Janeiros 1564/1565. Von 1577 bis 1585 war Anchieta schließlich Provinzial von Brasilien. Seine politische Machtposition ist jetzt ausgebaut. Nun schreibt er denn auch kaum noch Briefe, sondern vielmehr Gesamtdarstellungen und Abhandlungen. Heute ist er vor allem als Überbringer der indigenen Sprache des Tupi bekannt. Es ist allerdings anzumerken, dass es sich hierbei nach aller Wahrscheinlichkeit um eine (phonetisch, grammatisch und semantisch) vereinfachte Verkehrssprache handelt und nicht so sehr um die tatsächlich im 16. Jahrhundert unter den indigenen Gemeinschaften gesprochene Sprache.

Was Anchieta die „meist benutzte Sprache an der Küste Brasiliens“ nannte, etablierte sich als eine *lingua franca* für die Verständigung zwischen Europäern und Indianern in Brasilien. Dennoch blieb sie hinter dem Portugiesischen stets zweitrangig als Kommunikationsmedium in der Kolonie. Wie die Siedler blieben die Jesuiten meist auf die zweisprachigen „Mamelucken“ angewiesen, um die Beichte abzunehmen, den Katechismus zu unterrichten oder die christliche Lehre zu predigen. Wenn es ihnen gelang, ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die *aldeias* als Bekehrungsanstalten im kolonialen Tableau fest zu verankern, so verdankten sie dies nicht der Sprache, sondern der physischen und moralischen Schwächung der indianischen Bevölkerung, die ab den 60er Jahren europäischen Krankheiten massenweise zum Opfer fielen.<sup>227</sup>

Anfang der 1660er und Ende der 70er Jahre brachen Pocken- und Masernepidemien aus, die bis zu drei Viertel der Indigenen getötet haben sollen. Anchieta rahmt das Massensterben in seinen Schriften als göttliche Strafe; die Missionare machen sich als „Heiler“ unabdinglich. Trotz der „Erfolge“ in der Missionierung entwickelt auch Anchieta eine gewisse Skepsis bezüglich des Erfolgs des Unterfangens:

---

<sup>226</sup> Ebd., S. 122ff.

<sup>227</sup> Ebd., S. 145.

Wie Nóbrega zunächst von der grundsätzlichen Fähigkeit der Indianer zum Christentum ausgegangen war, um dann allmählich angesichts der Schwierigkeiten auf andere Mittel zu sinnen, so ist auch in Anchieta's Briefen eine Ambivalenz festzustellen: Die Zuversicht, die Indianer allein mit sprachlichen Mitteln gewinnen zu können, besteht neben einer gänzlich anderen Überzeugung, ihre Bekehrung zum Christentum sei letztlich nur durch Unterwerfung möglich.<sup>228</sup>

Fernão Cardim und Francisco Soares, gleichsam Jesuiten, schrieben ebenfalls über die Mission in Brasilien und zählen zu den heute zugänglichen Quellen. Als Cardim 1583 nach Bahia kam, war Nóbrega schon seit 13 Jahren tot und Anchieta hatte das Amt des Provinzial inne. Cardim äußerte sich sehr positiv über die Bekehrungsmöglichkeiten der Indianer. Francisco Soares, von 1584 bis 1589 in Brasilien, schrieb nach seiner Rückkehr nach Portugal wesentlich kritischer über die Missionserfolge in der Kolonie.<sup>229</sup> So sieht man im Laufe der Zeit auch eine Differenzierung der jesuitischen Schriften und Meinungen, je nach Zeitpunkt, Aufenthaltsdauer in Brasilien und Persönlichkeit. Wichtig ist vor allem, dass die Textgattungen der Briefe, Abhandlungen, Traktate etc. vom Orden selbst streng reguliert waren und demnach die Aussagen je nach Genre teils wesentlich variieren, da das Publikum und die Gattungsanforderungen unterschiedlich waren. Demnach sind diese historischen Quellen mit einiger Vorsicht zu behandeln. Sie alle stehen in einem komplexen politischen Zusammenhang. Zu dem mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhang sind die dämonologischen Schriften der Zeit als wesentliche Quelle heranzuziehen. Welche Vorstellungen machte man sich in Europa vom Teufel? Mit welcher imaginären Bagage an Dämonenbildern machten sich die Jesuiten auf den Weg ins unbekanntes Brasilien?

Jeffrey Burton Russell versucht eine historische Darstellung und Abgrenzung der christlichen Dämonologie. Hierbei sind verschiedene kulturelle Einflüsse im Spiel gewesen:

The diabolology of three civilizations – Western Latin, Eastern Orthodox, and Islamic – grew out of patristic thought. The fall of Constantinople in 1453 divides Byzantine theology from modern Orthodox theology. Diabolology was more extensive and precise in the Latin West than in the other two civilizations, and it reflected the differences between the Western and Eastern churches. Eastern Orthodox theology, more mystical and unitive than that of the West, paid less attention to the Devil.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Ebd., S. 144.

<sup>229</sup> Ebd., S. 162.

<sup>230</sup> Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca & London 1984, S. 28f.

Außer den transkulturellen Ausdifferenzierungen der Vorstellungen vom Dämonen, die besonders im Westen zu einer manichäischen Weltansicht führten, ist der Einfluss volkstümlicher Überlieferungen auf die christlichen Vorstellungen vom Teufel entscheidend gewesen. Keltische, teutonische und germanische Einflüsse werden in ihrer Ambivalenz ausgemacht. Im Volkstum werden dabei häufig die Unterschiede zwischen dem Teufel und den Dämonen verwischt: „The theological distinction between the Devil as prince of evil and his followers the demons is often blurred in folklore.“<sup>231</sup> Die Diversität der populären Vorstellungen über den Teufel ist augenfällig; einige rekurrende Merkmale können trotzdem festgehalten werden.

Often the Devil appears monstrous and deformed, his outward shape betraying his inner defect. He is lame because of his fall from heaven; his knees are backward; he has an extra face on belly, knees, or buttocks; he is blind; he has horns and a tail; he has no nostrils or only one; he has no eyebrows; his eyes are saucerlike and glow or shoot fire; he has cloven hooves; he emits a sulphurous odor, and when he departs he does so with stench, noise, and smoke; he is covered with coarse, black hair; he has misshapen, batlike wings. Iconographically he becomes much like Pan, horned, hooved, covered with goathair, with a large phallus and a large nose, and with Saturnine features.<sup>232</sup>

Unter der Bezeichnung des Teufels und der Dämonen scheinen sich mit der Zeit eine Vielzahl von (fabelhaften) Wesen versammelt zu haben, so beispielsweise auch Riesen, Gnome und Elfen. Auf der Bühne gewinnt der Dämon im Mittelalter große Präsenz, nicht zuletzt aufgrund seiner dramatischen Effekte, die zunehmend herausgearbeitet werden.

The little, black imp, which could not easily be represented on the stage, declined in the later Middle Ages. The desire to impress audiences with grotesque costumes may have encouraged the development of the grotesque in art, for there were animal costumes with horns, tails, fangs, cloven hooves, and wings; monster costumes, half-animal and half-human; and costumes with faces on buttocks, belly, or knees. Masks, clawed gloves, and devices to project smoke through demon faces were also used.<sup>233</sup>

Das Groteske, das also gewissermaßen in der Repräsentation des Teufels auf der mittelalterlichen Bühne erfunden wird, steht dabei dem Komischen sehr nahe. Diese Vermengung des Grotesken, das durchaus beängstigende Züge haben kann, mit dem Komischen wird in der Erzählung des kubanischen Intellektuellen Fernando Ortiz, „Historia de una pelea cubana contra los demonios“ hervorragend deutlich (vgl. Kap. II). Hier ist zu konstatieren, dass der transatlantische Transport des Dämons in die Neue Welt gelungen ist. Anhand der Geschehnisse in zwei kubanischen Städten, in San Juan

---

<sup>231</sup> Ebd., S. 65.

<sup>232</sup> Ebd., S. 68.

<sup>233</sup> Ebd., S. 254.

de los Remedios und Santa Clara, fädelt Fernando Ortiz seine Erzählstränge zum von der Dämonologie geprägten 17. Jahrhundert auf. Ortiz schildert die geschichtliche Begebenheit um den Kampf der Kubaner(innen) gegen 800.000 Dämonen, wie in zahlreichen Quellen so überliefert, und skizziert nebenbei die gesellschaftlich-kolonialen Umstände. Der Dämon ist hier ein zutiefst transkulturelles Wesen, in den verschiedensten Kulturen präsent, „unos y otros como personificaciones del concepto dualista de la naturaleza humana, que trata de triunfar en una constante dialéctica del mal y el bien“.<sup>234</sup> Im Christentum dagegen bildet sich eine bestimmte Repräsentation und Imagination der Dämonen aus.

La figura física del demonio cristiano se formó con el tiempo. Con recuerdos de los dioses paganos, del egipcio *Set*, del asirio *Ahrimán*, del griego *Plutón*, del hebreo *Satán*, del indostánico *Siva*, de los caprípedos *Sátiros* y de los viejos númenes eróticos y etónicos del paganismo. Iconográficamente el demonio se presentaba en la historia como un ser monstruoso, animalesco, caprihumanoide como *Pan*, negro, con cuernos en su frente, pezuñas en sus patas de cabro, alas de murciélago, orejas asinias, peludo con barbas de chivo, grandes dientes, ojos de mirada quemante, un gran rabo con punta flechuda y un enorme falo, todo ello impregnado de pestífero azufre.<sup>235</sup>

Ähnlich wie von Russell geschildert, betont auch Ortiz die transkulturelle Vermengung von Gestalten, die sich in der Personifikation des Bösen als Dämon wiederfinden. Außer den Beschreibungen des Dämonen als eine mit Hörnern, Bocksfüßen, Flügeln von Fledermäusen, riesigen Ohren, großen Zähnen, Augen brennenden Blickes, mit Schwanz und Phallus ausgestatteten Figur, nennt Ortiz ein Merkmal, das in den kolonialen Gesellschaften besondere Konnotationen hervorrufen sollte: die Schwärze. Schwarz wie verbrannt; schwarz als Referenz an das Brennen im Höllenfeuer.

Ante todo, la negrura siempre fue característica del infierno. (...) Dada la despectiva condición social del negro esclavo en aquellos siglos, lógico era que ésta se reflejara como peyorativa del diablo. Si a éste había que darle, como a Dios Padre y a los ángeles, una figuración humanoide, se prefería para el demonio la de los hombres más socialmente rebajados. Y ésta coincidió con el color de la *raza* que por más inferior fue tenida y sojuzgada.<sup>236</sup>

In Spanien und seinen Kolonialreichen wurde der Dämon gar mit afrikanischen Ausdrücken benannt.<sup>237</sup> Heute dagegen, so meint Ortiz nachdenklich, werden die Teufel als lächerlich und in ihrer übertriebenen Hässlichkeit als abstoßend empfunden. Das Komische überwiegt das beängstigende Element im Grotesken:

<sup>234</sup> Ortiz, *Historia* (Anm. 21), S. 38.

<sup>235</sup> Ebd., S. 38.

<sup>236</sup> Ebd., S. 39.

<sup>237</sup> Ebd., S. 40.

Hoy día para las más de las gentes, aún fieles cristianos, el demonio es un sujeto ridículo a fuerza de la abusiva propaganda de su fantástica peligrosidad. Sobre todo la figuración plástica del cornudo Enemigo Malo se mira con desprecio. Los credos se van desmitologizando. Hasta los eclesiásticos cultos suelen ahora evadir en lo posible la figura del diablo, tratando de que se piense que toda la iconografía demoníaca de antaño no fue sino una folklórica y simbólica personificación de conceptos metafísicos, exentos de toda suposición de realista. Ciertamente que fue imaginación, a veces, de artistas geniales; pero no lo es menos que se hizo creer en esa alegoría poética y mítica como en dogma de realidad indiscutible. Y en eso estaba su trascendencia histórica. En la fantasía se creaba una fuerza muy repelente y temedera que inspiraba gran terror, en el terror un gran poder, y en ese gran poder una decisiva arma de gobierno e dominación.<sup>238</sup>

So hat der Teufel heute kaum noch Angstpotenzial und die koloniale Allgegenwart der dämonologischen Vorstellungen führte gewissermaßen zu einer ironischen Haltung, die sich auch in der Erzählung von Fernando Ortiz widerspiegelt. Doch zurück zu der kolonialen Situation, zu Dämon, Angst und Macht, und spezifischer zu den Vorgängen in Brasilien. Laura de Mello e Souza ist eine Autorin, die sich dem Imaginären und seiner Rolle in der Entdeckung der Amerikas und Brasiliens widmet, und in ganz besonderer Weise der Figur des Teufels. Die Bedeutung der europäischen Fantasie für die Weisen der Konstituierung Brasiliens ist gemäß der Autorin kaum zu überschätzen: „Apesar de específico – colonial –, o novo mundo deveria muito aos elementos do imaginário europeu, sob cujo signo se constituiu.“<sup>239</sup> Die Eroberer sahen, was sie zuvor gehört hatten, in Geschichten gelesen hatten. Das *maravilhoso* und der Teufel dominierten die Erzählungen. In den exemplarischen Schriften des Frei Vicente do Salvador wird Brasilien zur Schnittstelle des Kampfes von Gut und Böse erklärt. In den Texten des Mönches Jaboatão dagegen, im 18. Jahrhundert, ist Brasilien dann das göttliche Paradies, bisher den Menschen vorenthalten. Bezüglich der geographischen, klimatischen Unterschiede, der Natur, war Brasilien hauptsächlich Paradies, ein Garten Eden; was die Bewohner dieses Landes aber betraf, die Indigenen, die Schwarzen, so herrschte Ablehnung vor.<sup>240</sup> Kannibalen und Monster – so sah man die Bewohner(innen) der Neuen Welt.

Das Konzept des Monsters ist dem des Dämons verwandt. Im Mittelalter werden Monster klassifiziert, zu Instrumenten der Moralisten gemacht; Laura de Mello e Souza benennt die Verantwortlichen:

Fora Santo Agostinho, ainda na Alta Idade Média, o responsável pela fixação de determinados conceitos acerca dos monstros: o monstro tinha algo a *mostrar*. Isidoro de Sevilha retomaria Santo Agostinho,

<sup>238</sup> Ebd., S. 41.

<sup>239</sup> Laura de Mello e Souza, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz. Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial*, São Paulo 1987, S. 22.

<sup>240</sup> Ebd., S. 28f.

classificando os monstros em quatro grandes famílias: a dos monstros individuais, a das raças monstruosas, a dos monstros fictícios e a dos homens-bestas.<sup>241</sup>

In der Klassifikation des monströsen Anderen definierte sich der Europäer in seiner Identität. Langsam entwickelt sich das Monster vom vielfältigen und alltäglichen Wesen zum Dämon: „Apesar de disseminado no cotidiano, o monstro tenderia, a partir do século XV, a se demonizar, instalando-se de um só lado do mundo, pactuando com o diabo, desarmonizando-se”.<sup>242</sup> Der Dämon wird als der Herrscher über die Amerikas intituiert. Das koloniale Abenteuer, die Entbehrungen, die das Leben in der Fremde mit sich brachten, wurden als Prüfung und als Fegefeuer konzeptualisiert. Verbrecher, Verrückte und Kriminelle wurden mit Vorliebe nach Übersee geschickt.

Natureza edênica, humanidade demonizada e colônia vista como purgatório foram as formulações mentais com que os homens do Velho Mundo vestiram o Brasil nos seus três primeiros séculos de existência. Nelas, fundiram-se mitos, tradições européias seculares e o universo cultural dos ameríndios e africanos. Monstro, homem selvagem, indígena, escravo negro, degredado, colono que trazia em si as mil faces do desconsiderado homem americano, o habitante do Brasil colonial assustava os europeus, incapazes de captar sua especificidade. Ser híbrido, multifacetado, moderno, não poderia se relacionar com o sobrenatural senão de forma sincrética.<sup>243</sup>

In dieser brasilianischen kolonialen Gesellschaft gewinnen die Personifikationen des Bösen also stark transkulturelle, synkretistische Züge. Die Jesuiten waren Protagonisten im Prozess der Dämonisierung:

Encontrando na colônia populações autóctones que também viam o diabo como força atuante e poderosa – as multidões de espíritos que perambulavam pela mata sombria e lugares sinistros –, os jesuítas acabaram por demonizar ainda mais as concepções indígenas, tornando-se, em última instância, e por mais paradoxal que pareça, agentes demonizadores do cotidiano colonial. (...) Os índios apavoravam-se tanto com a idéia do Diabo que chegavam a morrer de puro medo do inferno. (...) Temerosos dos maus espíritos, eles os inseriam entretanto num corpo de crenças em que tinham sentido específico, sendo possível contornar suas virtualidades negativas e conviver com elas. Os jesuítas e sua concepção européia altamente demonizada fizeram com que a idéia do mal se tornasse insuportável. Para eles, a alteridade da cultura indígena era demoníaca, (...), sendo a colônia a terra em que evoluíam as hostes dos servidores de Satanás.<sup>244</sup>

So kam mit den Jesuiten die europäische Obsession mit dem Teufel, die Dämonologie, nach Brasilien. Die Kolonie war ein dritter Ort, wie das Fegefeuer, zwischen Hölle und möglicher Erlösung – Brasilien als Schwelle.

---

<sup>241</sup> Ebd., S. 50.

<sup>242</sup> Ebd., S. 53.

<sup>243</sup> Ebd., S. 84f.

<sup>244</sup> Ebd., S. 140.

#### 4. Angstbeherrschung und Komik

Die Angst, so sah es bereits Ignacio de Loyola, war hierbei das wichtigste Moment und Konsequenz. Nach Kierkegaard ist das Dämonische selbst durch Angst definiert, die Angst vor dem Guten und darin die Unfreiheit:

Das Dämonische ist Angst vor dem Guten. (...) Das Dämonische ist die Unfreiheit, die sich abschließen will. Dies ist und bleibt indessen eine Unmöglichkeit, sie behält immer ein Verhältnis, und selbst wenn dieses offenbar ganz verschwunden ist, so ist es doch da, und die Angst zeigt sich sofort im Augenblick der Berührung.<sup>245</sup>

Die Kierkegaardsche Definition lässt sich an der ästhetisch-theatralischen Darstellung der Dämonen bei Anchieta untersuchen. In der Begegnung mit Engeln und Heiligen fürchten sie sich. Nach Kierkegaard ist das so in der Angst definierte Dämonische ästhetisch, wenn überhaupt, vor allem mimisch-abrupt zu fassen.<sup>246</sup> In Anchietas hier zuerst analysiertem *auto* heißt es dementsprechend als Regieanweisung: „O diabo Guaixará entra às vezes em cena para mimar a narração“ [Der Teufel Guaixará betritt ab und zu die Bühne, um die Erzählung mimisch darzustellen]. Dies ist eine Übereinstimmung mit zeitgenössischen theatralischen Darstellungen von Trickstern wie Exu, die vor allem mimisch, außerhalb der Worte und der Sprache, als das letztlich Ausdruckslose agieren. Die Personifikation dagegen spiegelt hier auch eine versuchte Angstbeherrschung des Bösen, teils über das Lachen und die Komik vermittelt, so wie der Mythos nach Blumenberg dem „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>247</sup> entgegentritt.<sup>248</sup>

Im europäischen geistlichen Spiel ist die Komik in Verbindung mit den Dämonenfiguren bedeutendes Merkmal der spezifischen Theaterästhetik der Zeit. Die Komik tritt hier in engen Verbund mit dem Moment der Ambivalenz, das der Figur des Teufels stets innewohnt:

---

<sup>245</sup> Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde*, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 112.

<sup>246</sup> Die Gestik und Mimik des Dämonen kann nicht nur im Hinblick auf die Abruptheit dieses Ausdrucks oder in Bezug auf das Nicht-Sprachliche, Ausdruckslose gesehen werden, sondern auf die Unverfälschtheit der Körpersprache, die den Betrüger enttarnt. Ähnlich hat Benjamin das epische Theater Brechts als wesentlich gestisches Theater charakterisiert (siehe Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater? (1) Eine Studie zu Brecht“, in: *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 375ff).

<sup>247</sup> Blumenberg zufolge ist der Mythos eine Erzählung, die uns die Fragen vergessen macht und sich der kruden Wirklichkeit, dem sogenannten „Absolutismus der Wirklichkeit“ entgegenstellt. Der Mythos soll keine Erklärungen liefern, sondern existenzielle Angst durch Vergessenmachen beherrschen (siehe Blumenberg, *Arbeit* (Anm. 92)).

<sup>248</sup> Überdies ist die Mimik teils auch ein einfaches dramaturgisches Mittel, um die Erzählung in Versen durch mimische Gesten gewissermaßen verkürzt darzustellen.

Das Spiel demonstriert die absolute Überlegenheit des Christengottes. Der gedemütigte Lucifer vermag das Erlösungswerk nicht zu verhindern. Andererseits ist die Macht Satans auf Erden auch nach dem Descensus ungebrochen. Dies auf die Bühne zu bringen, ist die Funktion des verlachten Teufels. Die Akzentuierung der Komik macht diese Ambivalenz auf eine doppelte Weise erfahrbar: Das metaphysisch Böse wird auf der einen Seite als eigenständige Größe relativiert und dem Lächerlichen preisgegeben. Als Faktor der irdischen Wirklichkeit ist man sich der Ernsthaftigkeit des Gegenstandes der Komik jedoch bewußt. Man lacht nicht über den Teufel, sondern über die Unzulänglichkeit der Sünder. Da die Welt insgesamt als erlösungsbedürftig erscheint, fällt die Komik des Teufels letztlich auf den Menschen zurück.<sup>249</sup>

Die Angst der Dämonen vor dem Guten ist dabei sowohl komisches Moment als auch Hinweis auf die Macht des Missionierungsgedankens und die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. Jesuiten wollen Tupi und weitere indigene Stämme aus der Unfreiheit der Sünde befreien, befreien vom Bösen, vom Dämonischen. Die *autos* sind Predigten; der spanische Meister dieser Form, Calderón, drückt das in seinem Stück „La segunda esposa o triunfar muriendo“ (1649) so aus:

Sermones/puestos en versos, en idea/representable, cuestiones/de la Sacra Teología,/que no alcanzan mis razones/a explicar ni comprender.

Allegorie sowie Personifikation werden häufig als perfide Instrumente der Machtausübung im ästhetischen Bereich oder zumindest, im außerkolonialen Kontext, als didaktisch-simplifizierend und leblos verstanden.<sup>250</sup> Die Personifikation des Dämons ist jedoch komplex und dialektisch-lebendig. Überdies ist die Identität der Personifikation des Bösen differenziell und damit dynamisch: Dämon und Engel als mythisches Duo; in der Bewegung zwischen den Polen der Differenz sind die ästhetischen Formen weder leblos noch rein didaktisch. Die Antiperistasis des christlichen Denkens, in dem das Gute durch das Böse letztlich befördert wird, kommentiert die zweideutige Zweisamkeit von Teufel und Engel. Mit Allegorien, Metaphern und Personifikationen –

---

<sup>249</sup> Klaus Ridder, „Erlösendes Lachen. Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik“, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, S. 203.

<sup>250</sup> Alfredo Bosi beurteilt die Allegorien Anchieta folgendermaßen und bewusst gegen ein modernes Allegorieverständnis gewendet: „Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera incutir. A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. (...) A força da imagem alegórica não se move na direção das pessoas, enquanto sujeitos de um processo de conhecimento; move-se de um foco de poder ao mesmo tempo distante e onipresente, que os espectadores anônimos recebem, em geral passivos, não como um signo a ser pensado e interpretado, mas como se a imagem fôra a própria origem do seu sentido. (...) A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para massas criada pelos intelectuais orgânicos da aculturação.“ (Alfredo Bosi, *A Dialética da Colonização*, São Paulo 1993, S. 81) Anchieta wird hier als Agent der Akkulturation beschrieben; tatsächlich hat in Zügen vielmehr ein Prozess der Hybridisierung stattgefunden.

mit allen Mitteln der uneigentlichen Rede – wird das Böse bekämpft, wird um seinen Ausdruck gerungen. Und doch scheitert die sprachliche Darstellung an Ambivalenzen, Stereotypen und einer Übersetzung anhand forcierter Analogien, den diabolischen Arbitraritäten der Sprache ausgeliefert. Mimisch und performativ versucht sich der Dämon darzustellen; die Komik seiner Figur untergräbt den Ernst, die der Angst vor ihm innewohnt. Ein in sich abgeschlossener Mythos von Dämonen und Engeln, kohärent, sinnstiftend, ist nicht mehr möglich; auf der transkulturellen Schwelle bricht die Geschichte mit ihren Uneindeutigkeiten besonders nachweislich ein.

In der Figur oder Personifikation des Dämons treffen sich Mythos und Heilsgeschichte bzw. Kerygma. Das Böse ist mythisch-ewig und immerwiederkehrend; und doch wird an die Erlösung aus dem wörtlich zu nehmenden Teufelskreis gemahnt. Rainer Warning hat in seiner wegweisenden Studie zum geistlichen Spiel auf diesen Gegensatz, der die Verwandtschaft von Kult und Theater widerspiegelt, hingewiesen und zum Analyseparameter des Spiels gemacht.

Was es [das geistliche Spiel] seinem artikulierten Selbstverständnis gemäß ins Bild setzt, ist eine Geschichte, die sich in der genauen Antithese zum Mythos und seiner ewigen Wiederkehr konstituiert hatte: eine Heilsgeschichte, die vom Kerygma lebt, von der Kündigung einer noch ausstehenden Erfüllung. (...) Vordergründig sind diese Spiele didaktische Veranschaulichung dessen, was die christliche Liturgie unanschaulich feiert. Diese Unanschaulichkeit aber ist, als Inbegriff der andersartigen Wiederholung des Vergangenen, unverzichtbar für das heilsgeschichtliche Kerygma. Wo sie preisgegeben wird, ist dieses Kerygma in Frage gestellt, ist die heilsgeschichtliche Spannung zwischen vergangener Heilstat, gegenwärtiger Verbürgung im liturgischen Ritual und zukünftiger Erfüllung tendenziell aufgehoben. (...) In diesem Sinne ist die Ambivalenz von Kerygma und Mythos zur Leitthese der hier vorgelegten Untersuchung gemacht.<sup>251</sup>

Die Ambivalenz des Dämons ist hierbei eine Analogie, vielleicht ein Reflex, der Ambivalenz des geistlichen Spiels zwischen Kult und Theater sowie zwischen Mythos und Heilsgeschichte bzw. Kerygma.

## **5. Dämonen und andere Personifikationen: Spiel auf verschiedenen Ebenen**

Nun zeigt sich die Vermengung von Mythos und Heilsgeschichte in der Figur des Dämons auch in einer strukturalistischen Analyse der verschiedenen *autos*, verbunden mit einer Gegenüberstellung von Dämonen und andersgearteten Personifikationen. Nur der Dämon als Personifikation des Bösen interagiert und dialogiert mit menschlich-

---

<sup>251</sup> Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des Geistlichen Spiels*, München 1974, S. 25ff.

historischen Figuren; alle anderen Personifikationen Anchieta agieren auf einer eigenen, gewissermaßen isolierten dramatischen Ebene des Kerygma. In einer Übersicht einiger *autos* Anchieta, die Personifikationen als Figuren einsetzen, wird die innere Differenzierung deutlich.

Im hier bereits besprochenen „Auto Representado na Festa de São Lourenço“ [Auto aufgeführt auf dem Fest zu Ehren des St. Laurentius] sind eine Vielzahl unterschiedlich benannter Dämonen beteiligt sowie ein Engel und die Tugendpersonifikationen Gottesfurcht und Liebe zu Gott.<sup>252</sup> In der Konstellation der Personifikationen, die in den Stücken des José de Anchieta auftreten, sind verschiedene Typen der Figur enthalten, die auf die Begriffsschwierigkeiten bereits deutlich hinweisen. Zum einen treten Dämonen und Engel auf, die als manichäische Personifikationen des Bösen und des Guten betrachtet werden können. Zum anderen mischen die Personifikationen der christlichen, abstrakten Tugenden Gottesfurcht und Liebe zu Gott mit. Nun vermischen sich beide Typen von Personifikationen aber nicht, sondern sind unterschiedlichen Akten oder Ebenen zugeordnet. Die Ersteren, Engel und Dämonen, verfügen ebenso wie die Letzteren über eigene Sprache. Dabei sind aber nur die Personifikationen des Guten und des Bösen im Dialog mit menschlichen Figuren. Die Gottesfurcht und die Liebe zu Gott treten dagegen im vierten Akt, allein mit dem Engel, auf. Der Engel ist damit die einzige Personifikation, die auf beiden Ebenen verkehrt. Die Tugenden formulieren einen moralischen Appell an den Sünder, der direkt angesprochen wird. Sie sind damit als Personifikationen durch die typische doktrinierende Sprache gekennzeichnet – im Gegensatz zu dem Engel und den Dämonen, die vielmehr als Figuren eigene, narrative und dialogistische Rede besitzen.

Im „Na Vila de Vitória“ [In der Stadt der Viktoria] finden sich der klassische Satan und sein Gefährte Luzifer sowie die Personifikationskollegen Fleisch und Leere Welt. Die Personifikationen des Bösen werden in einer Aufzählung parallelisiert mit biblischen und historischen Personen wie Barrabas, Judas, Luther und Calvin; sie sind wiederum mit eigener narrativer Rede ausgestattet. In ihren Ausführungen finden sich rhetorische Personifikationen, das Fleisch und die Leere Welt, die in einem zweiten Schritt in einer Apostrophe zwar angesprochen werden, aber als Antwortende oder

---

<sup>252</sup> Im Original heißt es bei Anchieta „Temor de Deus“ und „Amor de Deus“, was grammatisch korrekt als *genitivus subjectivus* „Furcht Gottes“ und „Liebe Gottes“ übersetzt werden müsste. Im Kontext der Moralpredigt der beiden Personifikationen erscheint aber wahrscheinlicher, dass an die Pflichten der Christenmenschen gegenüber Gott gemahnt wird und damit die Übersetzung als „Gottesfurcht“ und „Liebe zu Gott“ plausibler scheint.

Handelnde nicht auftreten. Dagegen treten Satan und Luzifer durchaus in einen Dialog mit St. Mauritius. Im zweiten Akt tritt dann die Personifikation der Stadt Vitória auf, in einem anderen Akt und auf einer anderen Ebene also als die Dämonen. Ihre Rede ist wiederum die monologische Doktrin. Die Personifikation der Regierung beginnt ein Gespräch mit der Stadt Vitória; die beiden bleiben ganz unter sich. Die Regierung beschreibt die Stadt als schöne und majestätische Dame und fragt: „Dizei-me vosso apelido,/que muito saber desejo./Não vos torve meu despejo,/porque tenho em mim entendido/que em vós há mais do que vejo.“ [Sagen Sie mir Ihren Namen,/den ich sehr gerne erfahren möchte./Mein Wagemut möge Sie nicht verärgern,/ es ist nur, ich weiß für mich/dass in Ihnen mehr ist als ich sehe.] Die Maskenhaftigkeit der Personifikation macht sich hier gewissermaßen selbst deutlich; die Konstruktion der Figur offenbart sich in der Personifikation selbst.

Als Letzte der Personifikationen des zweiten Aktes tritt die Undankbarkeit auf. Diese Personifikation ist eine Variation des Teufels: „Sou a velha Ingratidão,/que todo mundo cerquei,/tôda a terra conquistei./Sou mais antiga que Adão,/que em Lucifer comecei.“ [Ich bin die alte Undankbarkeit,/welche die ganze Welt belagert,/die ganze Erde erobert./Ich bin älter als Adam/in Luzifer habe ich begonnen.] Ähnlich wie die Dämonen tritt demnach die Undankbarkeit als Personifikation durchaus in den Dialog mit menschlichen Figuren, wie dem Botschafter. Schließlich greift die Stadt Vitória, begleitet von St. Mauritius und Gefährten, in die Diskussion zwischen dem Botschafter und der Undankbarkeit ein. Auch die Stadtpersonifikation tritt plötzlich in die Interaktion ein; später zieht sie sich dann wieder mit der Regierung zurück. Letztere verwendet in ihrer Rede die rhetorischen Personifikationen der Gottesfurcht und der Liebe zu Gott, die dann einige Zeilen später als tatsächliche Figuren auftreten. Hier vermutet die Stadt gar, der Märtyrer und seine Gefährten seien in Wirklichkeit die personifizierte Gottesfurcht und die Liebe zu Gott: „¿quizá que están disfrazados/debajo de la bandera/de Mauricio y sus soldados?“ Hiermit werden menschliche *dramatis personae* bzw. im religiösen Sinne die Märtyrer und Helden als sekundäre Personifikationen konzeptualisiert. Die Personifikation oder *Prosopopoeia* (prosopon = Maske) bezeichnete dementsprechend ursprünglich auch dramatische Figuren.<sup>253</sup> Schließlich bleiben die Personifikationen der Stadt Vitória, der Regierung, der Gottesfurcht und der Liebe zu Gott unter sich, bevor die beiden Letzteren ihre

<sup>253</sup> Paxson, *The poetics* (Anm. 14), S. 13; Siegmund Schlossmann, *PERSONA und ΠΡΟΣΩΠΙΟΝ im Recht und im christlichen Dogma*, Kiel & Leipzig 1906, S. 12.

monologische Predigt halten. In dieser letzten Phase des Stückes bleiben die Personifikationen der Tugenden, einmal als politische Entitäten, ein anderes Mal als christliche Werte gefasst, isoliert.

Die Sünde bzw. das Böse scheinen als Personifikationen mit menschlichen Figuren in Kontakt treten zu können; dagegen sind die Tugendpersonifikationen in einer für den Menschen unerreichbaren dramatischen Ebene lokalisiert. Nur Märtyrer und Heilige bilden eine Ausnahme, so scheint es. In „Quando, no Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das onze mil virgens“ [Als in Espírito Santo eine Reliquie der elftausend Jungfrauen empfangen wurde] geben sich als Personifikationen der Teufel, der Engel und eine Stadt die Ehre. Der Teufel und der Engel disputieren in einem ersten Akt. Dann tritt die Personifikation einer Stadt auf, die sich mit einem Gefährten des St. Mauritius auf das Kommen Ursulas freut. Im dritten Akt dann besprechen sich zwei Heilige, d.h. menschliche Figuren, die schließlich Ursula empfangen. Die menschlichen Figuren als Heilige überschreiten also stets die Ebenen der Personifikationen. Die Stadt und die Dämonen begegnen sich jedoch nicht. Die Dämonen befinden sich damit auf einer Schwelle zwischen Figur und Personifikation.

### ***Schwellenkunde und Konstruktion der Personifikationen***

Der Begriff der Schwelle ist nicht nur auf Brasilien als Ort des Fegefeuers, ambivalent zwischen Hölle und Garten Eden, nicht nur auf die Ambiguität des Dämons zwischen Figur und Personifikation, der dramatische Schwellen überschreitet, zu beziehen, sondern kann auf die eigene Konstruktion der Dämonen bei Anchieta in einem transkulturellen Zusammenhang verweisen. Die Personifikationen des Bösen und des Guten, die Anchieta konstruierte, sind stufenweise zu entschlüsseln: Die erste Stufe der Personifikation befindet sich teilweise noch vor und außerhalb des transkulturellen Schwellenbereichs, ganz in der Welt der Tupi, in der Wesen wie Tupã und Anhangã für Kräfte in der Natur und im Weltenzusammenhang stehen. Auf einer zweiten Stufe wird die Schwelle betreten. Hier entstehen auf den Ruinen indigener Kultur, anhand geeigneter Bezeichnungen und Übersetzungen, gedachter Analogien, wesentlich christliche Gestalten des Imaginären wie der Dämon Guaixará oder der Gott Tupã. Auf einer dritten Stufe dann sind diese Personifikationen als Protagonisten inszeniert, als fiktive und dramatische Gestalten in einem Theaterstück. Hier gehen sie ein in die Ästhetik und spiegeln den Schwellencharakter ihrer Konstruktion. In der Betrachtung der stufen-

weisen Konstruktion der Personifikation des Dämonen wird deutlich, wie schwerlich das Konzept der Figur von religiösen Figurationen getrennt werden kann.

In dieser stufenweise Konstruktion sind die Dämonen als Personifikationen zwischen Mythos und Heilsgeschichte, zwischen Europa und Brasilien, zwischen Dämon und Anhangã von anderen Personifikationen abzugrenzen. Die Mehrdeutigkeit von Personifikationen ist allerdings etwa auch bei Calderón de la Barca (1600-1681), dem bedeutendsten Autor von *autos sacramentales* des spanischen *siglo de oro*, zu finden. So ist etwa der Mond im *El verdadero dios Pan* Mond, Proserpina, Diana und die menschliche Seele zugleich, während Pan unter anderem ein Gott, das versinnbildlichte Brot der Eucharistie und Hirte ist: „In his personifications the dramatist inventively merges old and new, allegorical convention and often highly original innovation.“<sup>254</sup> Eine wichtige Tatsache der Calderonschen Personifikationen und Allegorien, die Barbara Kurtz in ihrer Studie herausstellt, ist ihre erklärte Nähe zu Metaphern:

The *autos*' central metaphors analogize sacred mystery through concrete, quotidian *realia*; dramatic expansion of these metaphors' connotations constitutes the plays' action. That is, the dramatist elaborates his plot by developing implications inherent in the seminal analogy, which suggests or generates dramatic events. If the *autos*' plot lines are metaphorical, so, too, are the dramas' characters. Calderón frequently describes, or has his characters describe, the *autos*' personified figures as similitudes or metaphors (...) Calderón's emphasis on the configurative role of metaphor is not without significance for allegorical theory in general. Some students of allegory maintain that personification is not a metaphor at all, but rather a metonymy that applies the external *habitus* of, say, an angry man to the quality of anger itself; this supposedly metonymic rather than metaphoric basis for personification such scholars use as rationale to deny that personification allegories are allegories at all. That Calderón leaves no doubt as to where he stands on the issue, that he so explicitly defines his personification as metaphors and his allegories as dramatized metaphors, implicitly challenges modern gainsayers and unambiguously grounds the *autos*' allegory in metaphor.<sup>255</sup>

In der Nähe der Allegorie, die als Vielzahl und Konstellation von Personifikationen (und Metaphern) beschrieben werden kann<sup>256</sup>, ist die (allgemeiner gefasste) Figur des Dämons insofern interessant, da dieser in seiner Dialektik mit der Metapher des Feuers in enger expliziter Verbindung steht. Das Metaphernfeld des Feuers versinnbildlicht in seiner Ambivalenz die gegenseitige Verschränkung von Gut und Böse und den entsprechenden Personifikationen. Auf der einen Seite ist das Feuer Sinnbild für die Leidenschaft und Liebe zu Gott. Der Märtyrer Laurentius stirbt im ersten Akt des „Auto Representado na Festa de São Lourenço“ auf dem Scheiterhaufen und ruft aus: „Nestas brasas morro assado/Com fogo do meu amor“ [Auf diesen Kohlen sterbe ich

<sup>254</sup> Kurtz, *The Play of Allegory* (Anm. 77), S. 26.

<sup>255</sup> Ebd., S. 52.

<sup>256</sup> Vgl. Anm. 1.

geschmort/Im Feuer meiner Liebe]. Im zweiten Akt desselben Stückes drohen dann die Dämonen, die Hütten der Indigenen in Feuer zu setzen – ein zerstörendes und teuflisches Machwerk. Bei Anchieta ist die Nähe dieser Metapher zu den Figuren der Dämonen eine Analogie der Ambivalenz. Trotzdem ist auch bei Anchieta festzustellen, dass Personifikationen die so eben noch rhetorische Tropen waren, im Wortlaut einer anderen Personifikation geäußert, plötzlich zu realen dramatischen Figuren avancieren. Es scheint jedoch wieder einmal von großer Bedeutung zu sein, die unterschiedlichen Arten der Personifikationen zu unterscheiden, in ihrer Art der Konstruktion und in ihrer Verwandtschaft zu anderen Formen der uneigentlichen Rede.

Mehr noch als Metapher und didaktische Predigt ist die Allegorie bei Calderón ein Spiegel der Logik der Eucharistie:

Allegory in the auto, like the sacrament it celebrates, embodies the coextensive presence of two realities, one quotidian and material, the other transcendent and sacred. Both allegory and Eucharist supervene or overcome “normal” spatio-temporal relationships; both, by implication and essence, are veils for transcendent, sacral reality. The material species of bread and wine veil the real presence of Christ’s body and blood; allegory in the Calderonian *auto* veils the Eucharist itself beneath the material accidents of metaphorized discourse, which makes the sacral reality visible or representable, hence intellectually accessible.<sup>257</sup>

Diese Auffassung der Allegorie nähert die *autos* dem Kult an. Es ist jedoch die Frage, ob nicht vielmehr der manichäische Charakter, der agonale Kampf, die tatsächliche Signatur des *auto* und auch der Eucharistie ist. Damit wäre der Teufel sozusagen das Definitionsmerkmal, zumindest der spezifischen Form des geistlichen Spiels, das sich *auto sacramental* nennt:

Auf einer ersten Betrachtungsebene ist der *auto sacramental* (...) eine prämoderne Ausdrucksform: als „Agitations- und Propagandastück“ der Gegenreformation. Auf einer anderen Betrachtungsebene zeigt sich aber die Form der Artikulation mit dem Gegner auch als der allertiefste Grund der Eucharistie selbst. Das Kreuzesopfer Christi als Gehalt der Eucharistie ist die Gestalt des entscheidenden Kampfs mit dem Widersacher. Dieser Kampf zwischen Gott und Satan bildet auch den Gehalt des *auto sacramental*.<sup>258</sup>

In diesem Kontext der Eucharistie und des Opfers sind eventuell die zahlreichen Referenzen Anchieta an den Kannibalismus der Indigenen, der sich in den Dämonenfiguren und ihrem Verhalten spiegelt, zu verstehen. Im „Auto Representado na Festa de São Lourenço“ findet ein kannibalistischer Ritus statt. Nachdem die Dämonen die römischen Imperatoren und ihre Götter vernichtet haben, nimmt Saravaia,

<sup>257</sup> Ebd., S. 56f.

<sup>258</sup> Poppenberg, *Psyche und Allegorie* (Anm. 205), S. 11.

entsprechend den kannibalistischen Ritualen der Tupi, einen neuen Namen an: „e hoje me decido por/me chamar Cururupeba“ [und ab heute heiße ich mich Cururupeba]. Das kannibalistische Motiv wird hierbei in gewisser Weise universalisiert. In diesem Falle tun die Personifikationen des Bösen, die Dämonen, durch eine böse Handlung, nämlich Mord und Kannibalismus, letztendlich etwas Gutes, nämlich die Bestrafung der bösen römischen Imperatoren. Der Kampf mit dem ewigen Feind schließt dessen Einverleibung, wörtlich und metaphorisch genommen, mit ein. Der Widerstreit zwischen Gott, Teufel und dem Menschen, die Beziehungen dieser Drei untereinander, sind das Thema der *autos sacramentales*.

Gott spielt mit dem Leviathan; das ist seine Macht. Der mächtige Wille setzt das Böse frei, ohne ihm zu verfallen. Will der Mensch das ebenfalls, spielt der Leviathan mit ihm; das ist seine Ohnmacht. So gibt der Teufelspakt eine Signatur der Neuzeit. Als ein Spezifikum der frühen Neuzeit ist vielfach Säkularisierung diagnostiziert worden. Die Denkfiguren der Moderne sind demnach weltliche Kontrafakturen von theologischen Begriffen und Theologumena. Wenn der Fürst dieser Welt der Teufel ist, dann ist Säkularisierung als Verweltlichung offenbar Satanisierung. Die frühe Neuzeit leitet diesen Vorgang ein und reflektiert ihn; das ist ihr Zug ins Moderne.<sup>259</sup>

Dem Widerstreit gibt der *auto sacramental* eine spezifische Form. Die Allegorie, die aus dem Kampf der Personifikationen erwächst, ist dabei eine zutiefst moderne Figur, die zwischen Mythos und Geschichte, zwischen Innerem und Äußerem, In-die-Sprache-Gebrachtem und Ausdruckslosem oszilliert oder vermittelt. Anchietas Dämonen sind mythische Figuren, welche die Namen historischer indigener Persönlichkeiten tragen, und referieren an reale Konflikte zwischen Kolonialverwaltung und indigener Bevölkerung. Die Oszillation zwischen Mythos und Geschichte ist an ihnen zu beobachten. Die Bewegung zwischen Innerem und Äußerem dagegen ist in den Stücken Anchietas weniger spürbar als in den *autos* eines Calderón, die Psychomachie, der innere Seelenkampf, der veräußert wird zu einem Widerstreit zwischen den Mächten des Guten und des Bösen, ist im Kontext der Missionierung und Kolonie in den dramatischen Stücken Anchietas weniger bedeutsam. Die Ironie, die Poppenberg für die *autos* als ihren modernen Zug festhält, gilt jedoch durchaus auch für das Werk Anchietas. Hier sind die Dämonen zwar Personifikationen des Bösen oder mindestens des Verwerflichen, aber letztlich sind sie Gottes Ordnung unterworfen und können plötzlich und unerwartet zu Gehilfen einer guten bzw. göttlichen Angelegenheit werden, etwa wenn sie römische Imperatoren verfolgen. So gilt die folgende Schlussfolgerung Poppenbergs, wenn auch mit gewissen Einschränkungen, auch für Anchieta:

---

<sup>259</sup> Ebd., S. 23.

Das Gespür für diese Spannung macht die *autos sacramentales* nach Friedrich Schlegels Intuition „vermutlich sehr modern“. Es ist die Spannung des Unternehmens, dem eucharistischen Komplex eine literarische Form zu geben: die der ironischen Allegorie. Deren dramatische Gestalt ist der antagonistische Konflikt gegenstrebigter Kräfte, ihre anthropologische Gestalt ist der psychomachische Streit der Seelenkräfte als der zwischen Tugenden und Lastern, ihre mythische Gestalt ist der theomachische Zwist von Gott und Teufel. Die *autos sacramentales* sind deshalb „sehr modern“, weil sie die – ironische – Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse als den Grund der Eucharistie deutlich gemacht und ihr eine literarische Form gegeben haben. Aus diesem Grund hat die spätere Moderne von der Romantik bis zur Dekonstruktion sich selbst in ihrer ironischen Verfassung beschreiben können. (...) Wenn sie ihre Materialität, Medialität, Schriftlichkeit ausstellt und ihren allegorischen Charakter zeigt, hat das die Funktion, der inneren Erfahrung ein äußeres Widerlager zu geben. Die allegorische ist demnach eine sakramentale Literatur, die das Sakramentale ohne Liturgie zu retten versucht, die das Sakramentale ohne Sakrament und ohne Amt will. In dieser paradoxen Intention liegt ein großer Teil der Aporien der modernen Literatur begründet.<sup>260</sup>

Der Dämon ist in dieser Bedeutung des *auto* für die moderne Kunst der vielleicht wichtigste Vertreter. Fernando Ortiz, der hier bereits ausführlich zitiert worden ist, hat die Obsession mit dem Dämon in der Kolonialzeit dafür verantwortlich erklärt, dass heute kaum noch jemand den Teufel ernst nehmen könne. Die Lächerlichkeit des Teufels bedinge eine ironische Haltung. Hier treffen sich Poppenberg und Ortiz in der Feststellung der Ironie, mehr oder weniger explizit, als Kennzeichen der Moderne. Es wäre zu hinterfragen, inwiefern die Ironie eine Reaktion auf die nicht auflösbare Dialektik jeglicher Repräsentation ist, die in der Figur des Dämons besonders deutlich hervortritt, auch wegen seines Eingebundenseins in einen sakramentalen Zusammenhang, der für die moderne Kunst kaum mehr möglich ist. Dieses Dilemma wird an den folgenden modernen Inszenierungen der Stücke *Anchietas* bereits zu verfolgen sein und sich an späteren Stellen und Materialien des 20. Jahrhunderts immer wieder zeigen.

## 6. Das geistliche Spiel in der Moderne

Es ist nun bedeutsam, der Frage nachzugehen, inwiefern moderne Re-Inszenierungen und Bearbeitungen der *autos* die Ambiguitäten der Personifikationen des Bösen, der Dämonen, herausstellen und dramaturgisch entwickeln. Im Jahr 1978 wurde ab dem 25. Januar anlässlich des Jubiläums der Gründung São Paulos und der 400jährigen Geschichte des *autos* „Na Festa de São Lourenço“ dieses Stück neu aufgeführt.<sup>261</sup> Es

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 347.

<sup>261</sup> Die Regie der Re-Inszenierung führte Teresa Thiériot mit der Kompanie Teko'tla. Die Aufführungen fanden in der Igreja do Pátio do Colégio statt, in unmittelbarer Nähe des Museu Anchieta, angeblicher Gründungsort der Stadt São Paulo. Ebenfalls beteiligt an der Aufführung waren der Sänger Sérgio Rovito und die Bühnenbildnerin Deb Bourbonnais. Die in diesem Zusammenhang zitierten Zeitungsartikel sind im Archiv des Museu Anchieta in São Paulo einsehbar.

stehen uns insgesamt fünf Zeitungskritiken der Adaption zur Verfügung, die im Archiv Padre Antônio Vieira, zugehörig zum Museu Anchieta, aufbewahrt worden sind und das einzige Zeugnis darstellen.

Der erste Artikel, erschienen am 19.1.1978 in der Zeitung „O Estado de São Paulo“, ist als Ankündigung des Spektakels zu verstehen. Die Inszenierung wird kontextualisiert, indem die Renovierung der Kirche, die den Aufführungsort konstituiert, in den Mittelpunkt des Berichts gestellt wird. In Andeutungen erfährt der Leser, dass die Renovierung mit ihren enormen Kosten eine polemische Diskussion in der Stadt zur Folge hatte. Auch ein Artikel vom 23. Februar in der „Folha da Tarde“ ist als reine und insofern unkritische Anzeige zu verstehen. Erst ein Beitrag vom 25. Februar in der Zeitung „O Estado de São Paulo“ berichtet näher von der Inszenierung, allerdings vor allem anhand von Zitaten der Beteiligten. So gibt die Regisseurin zu Protokoll: „Escrita em 1578, a peça vale, (...), „como uma contribuição à cultura brasileira, por reunir elementos que ajudam a compreender a cultura brasileira no século XVI.“ [Verfasst 1578, zählt das Stück, (...), „als ein Beitrag zur brasilianischen Kultur, da es Elemente vereinigt, die dazu beitragen, die brasilianische Kultur im 16. Jahrhundert zu verstehen.] Eine Widersprüchlichkeit zeichnet sich hier ab. Der *auto* als Gattung ist wesentlich ahistorisch angelegt; die Re-Inszenierungen sind dezidiert historisch, vom Interesse motiviert, eine längst vergangene Epoche erfahrbar zu machen.

Die getreue Re-Inszenierung, die eben keine Adaption ist, –, „O texto, o espírito e a estrutura dramática foram mantidos intactos, com a diferença de que, ao castelhano e ao tupi-guarani, do original, foi acrescentado o português, na versão metrificada do padre Armando Cardoso S.J.“ [Der Text, der Geist und die dramatische Struktur wurden intakt belassen, mit dem Unterschied, dass zum Spanischen und Tupi-Guarani des Originals das Portugiesische in einer gereimten Fassung des Paters Armando Cardoso S.J. hinzugefügt wurde] –, autorisiert durch die Mitarbeit eines jesuitischen Paters, erklärt das Stück unkritisch zum historischen Zeugnis oder Dokument, ohne sich dem Anspruch einer ahistorischen, ja überhistorischen Weltdeutung des *autos* kritisch auszusetzen.

Zu dieser unreflektierten Adaption des Stückes insgesamt gesellt sich spezifisch die Anerkennung der Ambiguität der Dämonen, die dann aber nicht hinterfragt und weiterverfolgt wird: „Na segunda parte os próprios diabos demonstram não ser tão feios quanto os pintam, já que prestam um serviço à população, jogando na fogueira os

imperadores romanos que haviam ordenado a morte do santo.“ [Im zweiten Teil zeigen die Dämonen selbst, dass sie nicht so hässlich sind, wie man sie darstellt, da sie der Bevölkerung einen Dienst erweisen, indem sie die römischen Imperatoren, die den Tod des Heiligen angeordnet hatten, ins Feuer werfen.]

Das Bühnenbild ist ebenfalls möglichst historisch getreu gehalten, von einer Spezialistin für mittelalterliche Bühnenbilder konzipiert, und dominiert von einer Bühne in Form eines Kreuzes. Der Artikel „A exaltação às virtudes de São Lourenço, num auto do Padre Anchieta“ [Die Lobpreisung der Tugenden St. Laurentius in einem auto des Paters Anchieta] vom 11. März aus der Zeitung „Jornal da Tarde“ fasst das Bühnenbild vielsagend zusammen: „Numa solução da diretora Teresa Thiériot, uma aldeia tupinambá do século XVI é reproduzida no palco e são ditos sermões, enquanto os indígenas mostram sua cultura à platéia.“ [In einer Lösung der Regisseurin Teresa Thiériot wird auf der Bühne eine Dorfgemeinschaft der Tupinambá im 16. Jahrhundert reproduziert und es werden Predigten gesprochen, während die Indigenen ihre Kultur dem Publikum zeigen.] Die Indigenen zeigen dem Publikum eine gewisse Zeit lang („während“) ihre Kultur. Wie soll man sich das vorstellen? Ihre Kultur reifiziert in Bogen und Pfeil, die dem staunenden Publikum gezeigt werden? In dieser Kollage der nicht kontextualisierten, geschweige denn reflektierten Arbitraritäten soll dann das 16. Jahrhundert von den Zuschauern erfahren werden. Mit der Bezeichnung der historischen Folklore wäre wohl ein solcher Mangel an Reflexion und Einbindung in Sinnzusammenhänge angedeutet; hier findet eine Fetischisierung zusammenhangloser Momente und kultureller Elemente statt.

Die Regisseurin des Stückes sieht die Rezeption dahingehend als geglückt an. Im Artikel wird sie folgendermaßen zitiert: „O entusiasmo do público é motivado pelo clima de magia que envolve o espetáculo, por suas canções e alegorias, e ainda, pelo fato de se tratar de um texto escrito em 1578.“ [Der Enthusiasmus des Publikums wird durch eine magische Stimmung hervorgerufen, welche die Aufführung umgibt, wegen ihrer Gesänge und Allegorien und auch wegen der Tatsache, dass es sich um einen 1578 verfassten Text handelt.] Die Gesänge und Allegorien werden als eine Art Magie erfahren, eine Art des faszinierenden Exotismus. Im Folgenden macht Teresa Thiériot allerdings eine merkwürdige Bemerkung zur Aktualität ihrer Arbeit:

Mas não nos preocupamos na reconstrução rigorosa de uma encenação do século XVI. Fizemos uma peça para a São Paulo de 1978, que vale a pena como contribuição à cultura, na medida em que reúne dados sobre uma época histórica e cultural de grande significado.

[Aber wir haben uns nicht um eine rigorose Rekonstruktion einer Inszenierung aus dem 16. Jahrhundert bemüht. Wir haben ein Stück für São Paulo im Jahr 1978 gemacht, welches die Mühe lohnt wegen seines Beitrags zur Kultur, in dem Maße, in dem es Informationen über eine historische und kulturelle Epoche von großer Bedeutung ansammelt.]

Es wird also abgestritten, es sei möglich, eine genaue Wiedergabe des ursprünglichen Aufführungszusammenhanges zu inszenieren, zugleich aber wird von einer Ansammlung von „Informationen“ über das 16. Jahrhundert gesprochen. Die Unmöglichkeit einer genauen Wiedergabe kann also nur der Unvollständigkeit der zur Verfügung stehenden Informationen geschuldet sein. Aber was sollen das für Informationen sein? Die Allegorien und Gesänge? Sind das Fakten oder Informationen, die schlicht als Tatsachen verständlich und eingängig sind? Dann wäre dem christlichen Glauben an eine überhistorische, nämlich heilsgeschichtliche Struktur des Weltgeschehens der Glaube an eine Geschichte der Tatsachen, gültig und zugänglich zu allen Zeiten, folglich überhistorisch, gefolgt. Die Magie, auf die die Regisseurin verweist, scheint allerdings wenig von Tatsachen zu haben. Im Gegenteil, die Magie, die das Stück erschafft, hat mit der Unzugänglichkeit dessen, was dort aufgeführt ist, zu tun. Die Widersprüchlichkeiten in der zitierten Aussage zum Stück zeigen die ganze Verfehltheit des Unternehmens.

Damit stimmt die Kritikerin Mariângela Alves de Lima überein, die in ihrem Beitrag vom 14. März 1978 in „O Estado de São Paulo“ bereits im Titel von einer „frágil redução“ [fragilen Reduktion/Simplifizierung] spricht. Die zentrale Frage sei doch, welches Interesse ein zeitgenössischer Zuschauer an den *autos* des José de Anchieta überhaupt haben könne. Darauf gäbe es im Wesentlichen zwei verschiedene Antworten. Zum einen sei es möglich, der Geschichtlichkeit des Stückes den Vorrang zu geben und die Kunde von der europäischen Kolonialisierung Brasiliens in den Vordergrund zu schieben. Dies erfordere dann aber eine didaktische Adaption des Stückes an heutige Wissensverhältnisse. Zum anderen könne versucht werden, den tatsächlich zutiefst religiösen Gehalt des Stückes erfahrbar zu machen:

Há, sem dúvida, outra abordagem interessante: aceitar a natureza de obra religiosa e encená-la como um cerimonial que propicia a crença. Só a recuperação do sagrado permite ao espectador contemporâneo a compreensão dessa listagem de vícios e virtudes.

Es gibt zweifelsohne eine andere interessante Herangehensweise: den Charakter des religiösen Werks zu akzeptieren und es als eine Zeremonie zu inszenieren, welche den Glauben befördert. Nur die Wiedereinholung des Heiligen erlaubt es dem zeitgenössischen Zuschauer, diese Auflistung an Lastern und Tugenden zu begreifen.

Besonders die Personifikationen der Laster und Tugenden verlangten also nach einer religiösen Sinngebung. Tatsächlich rufe, so Mariângela Alves de Lima, nur die Musik eine gewisse dramatische Atmosphäre auf, die mit religiösen Gefühlen zusammenhängt. Die Musik ist als performativer Anteil der Aufführung dem Ritualcharakter eines religiösen Stückes am nächsten.

Die Folklore der Inszenierung wird in dieser Kritik unmissverständlich deutlich gemacht:

O mesmo problema se repete na reconstituição da imagem do espectador original, o índio. Todas as cenas indígenas têm um tratamento demonstrativo. (...) O efeito é aborrecido como a reconstituição artificial de comemorações folclóricas.

Dasselbe Problem wiederholt sich in der Wiederherstellung des Bildes vom ursprünglichen Zuschauer, dem Indianer. Alle indigenen Szenen zeichnen sich durch eine demonstrative Annäherungsweise aus. (...) Das löst einen ärgerlichen Effekt aus, wie die künstliche Rekonstruktion folkloristischer Gedenkveranstaltungen.

Allerdings ist wohl fraglich, ob eine Annäherung an die indigene Kultur des 16. Jahrhunderts überhaupt möglich ist. Es gibt keine Dokumente außer denen der Kolonialisten; die Zeit vor dem Kolonialismus ist überhaupt nicht festgehalten. In der Krypta des *Museu Anchieta* wird eine Annäherung versucht; entschieden will man die indigene Seite der Geschichte beleuchten. Doch was findet sich hier? Artefakte diverser indigener Gruppen aus ganz Brasilien – allesamt aus dem 20. Jahrhundert. Indem man diese Objekte unter das Motto einer versuchten Annäherung an die Kolonialzeit stellt, spricht man den indigenen Kulturen jegliche Geschichtlichkeit ab. Die indigenen Kulturen des 16. Jahrhunderts sind jedoch weitgehend unbekannt. Das macht die *autos* des Anchieta komplexer, als sie erscheinen; die Rezeption der Stücke durch die Indigenen ist für uns völlig rätselhaft. Mit einer solchen Feststellung könnten Leerstellen im Zusammenhang mit den *autos* thematisiert werden und eine Ambiguität, die sich in ihnen verbirgt, fruchtbar für die Gegenwart gemacht werden. In der Re-Inszenierung wie auch in den Rezensionen ist diese Chance vertan worden.

Es gibt nun aber neben der diskutierten Re-Inszenierung Adaptionen der geistlichen Spiele bzw. Versuche, José de Anchieta selbst zu einem dramatischen Protagonisten zu machen. Der chronologisch erste der im Archiv des *Museu Anchieta* erhaltenen Texte stammt aus der Feder von Lidrino Santini S. J. aus dem Jahr 1945.<sup>262</sup> Die Jesuiten Anchieta und Manoel Nóbrega (1517-1570) treten hier neben einer Vielzahl indigener

---

<sup>262</sup> Lidrino Santini S.J., *O Triunfo de Anchieta*, Palco Juvenil Nr. 38, Rio de Janeiro 1945.

Figuren in drei Akten auf. Wiederum geriert sich die Handlung als historischer Tatsachenbericht: „Encena-se um fato histórico: Anchieta entre os tamoios.“ [Es wird eine historische Tatsache inszeniert: Anchieta unter den Tamoios.] Zudem wird Anchieta als Held der Katechese dargestellt; geschickt, ja strategisch missioniert er erst Kinder, dann deren Eltern. Die Taufe im dritten Akt kann allerdings erst nach einem zerstörerischen Krieg, der als Strafe Gottes ausgelegt wird, geschehen. Resümee: „Outra vez a doutrina de Cristo e a santa cruz cantaram triunfo sobre os corações dos filhos das selvas.“ [Wiederum hat die Doktrin Christi und das heilige Kreuz den Triumph über die Herzen der Kinder der Wälder errungen.] Die „filhos das selvas“ werden auch als „homem iludido“ [getäuschter Mensch] angeredet und der indigene Kannibalismus ist als allzeit anwesender Schrecken für die Pater dramatisches, aber auch komisches Moment. So werden sie verschont, weil sie in den Worten eines Tamoio sowieso zu mager seien für ein anständiges Mahl.

Der historische Kontext spielt auch in einem Stück von Chianca de Garcia aus dem Jahr 1969 mit dem Titel „O mais bonito milagre do Padre José de Anchieta“ [Das schönste Wunder des Pater José de Anchieta] eine Rolle.<sup>263</sup> Hier wird Padre José de Anchieta im Konflikt mit den Siedlern und *bandeirantes* gezeigt. Die Indigenen sind keine Protagonisten. In einer metatheatralischen Weise wird Anchieta als Theatermacher inszeniert. Auf einer ersten Ebene spielt sich der Kontakt mit den Siedlern ab, auf einer zweiten Ebene inszeniert der Pater den „Auto de Santa Úrsula“, an dem wiederum eine Siedlerin teilnimmt, die durch ihre Rolle als Personifikation der gottesfürchtigen Stadt Vila da Vitória zum Glauben findet. Das performative Potenzial der Inszenierungen wird hier also thematisiert. Anchieta wird ein Kommentar zur Bedeutung des Theaters in der Katechese in den Mund gelegt. Ein Anführer der Siedler provoziert ihn mit der Frage „Padre, não haverá nesta vossa teimosia pelo teatro algo de um pecado de vaidade insatisfeito?“ [Pater, gibt es in Ihrem hartnäckigen Einsatz für das Theater nicht etwas wie eine Sünde unbefriedigter Eitelkeit?] und weiter: „O teatro, creio eu, nada tem a ver com a nossa Santa Religião. Não esqueçais, Padre, – o teatro, até hoje não tem sido além, afinal, de um terrível fogo babilônico...“ [Das Theater, so denke ich, hat nichts mit unserer Heiligen Religion zu tun. Vergessen Sie nicht, Pater, – das Theater ist bis heute letztlich nichts anderes gewesen als ein furchtbares

---

<sup>263</sup> Chianca de Garcia, *O mais bonito milagre do Padre José de Anchieta*, Rio de Janeiro 1969.

babylonisches Feuer...]. Der Pater antwortet darauf beflissen und „[s]empre na sua simplicidade“ [immer in seiner Einfachheit]:

Eu criei esse teatro, Senhor, para a edificação das gentes. Não sei se outros se têm servido das mesmas armas para acender aquilo a que chamais de fogo babilônico. O teatro, para mim, é um jeito que eu tenho de me dirigir aos corações. Com êste meu teatro. Senhor, esforço-me por conseguir que os índios esqueçam as festas bárbaras da sua tradição – e dêle me sirvo, também, para que todos aqueles que aqui nos chegam, – carregados de brocados e plumas, – compreendam que devemos cumprir com humildade o nosso dever de discípulos de Jesus Cristo...

Ich habe dieses Theater für die Erbauung der Menschen geschaffen, werter Herr. Ich weiß nicht, ob andere sich derselben Waffen bedient haben, um das anzuzünden, was Sie babylonisches Feuer nennen. Das Theater ist für mich eine Möglichkeit, die ich habe, um mich an die Herzen zu richten. Mit diesem meinem Theater. Wissen Sie, ich bemühe mich darum, dass die Indianer die barbarischen Feste ihrer Tradition vergessen – und seiner bediene ich mich auch, um all jene, die hier bei uns ankommen, – beladen mit Brokat und Federn, – verstehen, dass wir mit Bescheidenheit unsere Pflicht als Schüler Jesus Christus erfüllen müssen...

Interessant ist, dass auch hier, wie in den Aussagen der Regisseurin Teresa Thiériot, die Gefühle, die emotionale Performativität des jesuitischen Theaters als sein Fokus gesehen werden. Dieses Theater spricht zu den Herzen, nicht zum Verstand. So ist der hier anzutreffende Dämon eher komisch gefasst – „O Diabo (Surgindo numa pirueta)“ [Der Dämon (taucht mit einer Piruette auf)]. Auch verliert er natürlich gegen die gelassene Überlegenheit des Paters, der durch sein Theater die Siedlerin zum christlichen Glauben zu bekehren vermag. In der Selbstverständlichkeit dieser Überlegenheit ist das Stück Chianca de Garcias den *autos* des Anchieta sehr ähnlich.

Im Jahr 1986 wird dann ein weiteres Stück mit dem Protagonisten José de Anchieta veröffentlicht, das der Bewegung zur Kanonisierung des Paters, der 1980 heilig erklärt wurde, zuzurechnen ist. Dementsprechend ist der Verfasser wiederum ein Jesuit.<sup>264</sup> Interessanterweise erklärt sich der Autor zugleich zum Abkömmling in 17. Generation von Tibiriçá, einem Tupi, der den Jesuiten bei ihren Unternehmungen zur Seite stand und dessen Name überliefert ist. Dies scheint seiner Meinung nach zur Autorisierung seiner Person beizutragen, wie genau, bleibt offen. In fünf Szenen wird die Geschichte Anchietas als die Geschichte der christlichen Missionierung und der Stadt bzw. Region São Paulos erzählt. In der ersten Szene werden die brasilianische Landschaft, die unberührten Wälder, zur Braut der Eroberer verklärt:

De olhos verdes, cascatas de esmeraldas,/Bôca dourada, transbordante mina,/Peito alabastro, morros cujas fraldas/Refletem do metal luz cristalina,/Sou a Selva Brasília. Grinaldas/De pérolas me cobrem. Minha sina/Desposar-me contigo, Bandeirante,/Se me souberes conquistar, gigante.

<sup>264</sup> Pe Afonso Rodrigues S.J., *Visão Profética do Taumaturgo*, Movimento pela Canonização do Beato Anchieta 1986.

Von grünen Augen, Wasserfälle von Smaragden,/Goldener Mund, überbordende Mine,/Alabasterne Brust, Hügel, deren Säume/Wiederleuchten vom metallnen kristallinen Licht,/Ich bin die Selva Brasilica. Girlanden/Von Perlen bedecken mich. Mein Schicksal/Mich mit dir zu verheiraten, Bandeirante,/Wenn du mich zu erobern verstehst, Riese.

Neben den weiblichen Tugend- und Stadt-Personifikationen, findet die weibliche Gestalt also nun in der jungfräulichen Erde ihre symbolische Verwirklichung. In der zweiten Szenerie bedrohen die Franzosen die Idylle mit ihren Eroberungsabsichten. Dann entscheiden sich die Indigenen, unter anderem Tibiriçá, und die *bandeirantes* für den christlichen Glauben, die Kultur, den bewaffneten Kampf gegen die Eindringlinge, und erbauen somit die Metropole São Paulo. In der letzten Szene wird ein modernes industrialisiertes São Paulo als christliche Stadt und Vaterland gepriesen. Anchieta ist der „pai da pátria“ [Vater des Vaterlandes]. Die christliche Religion wird in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vaterland Brasilien gesetzt. Von Ambiguitäten ist hier keine Spur, die Dämonen haben sich verabschiedet, in einer reinen Erfolgsgeschichte haben sie ihren Sinn endgültig verloren.

Auch im neuesten Theaterprojekt zu Anchieta aus dem Jahr 2001 ist die nationalistische Sicht auf den Pater bestimmend: „Herói Nacional e Santo de Três Nacionalidades ou das Três Pátrias“<sup>265</sup> [Nationaler Held und Heiliger Dreier Nationalitäten oder von Drei Vaterländern]. Wahrscheinlich sind mit den drei Nationalitäten Anchietas die spanische, portugiesische und brasilianische gemeint, die in das Bild einer multi- oder transkulturellen Nation wie Brasilien gut passen. Der Pater wird also zur historischen Figur und zum Gründungsvater der Nation verklärt. Dieses Bild scheint von seinem Orden gewollt, denn ein weiteres Projekt zu Anchieta aus dem Jahr 1997, das den Pater als Individuum in seinen persönlichen Gedanken zu zeigen versucht, wurde von dem Jesuiten Viotti harsch kritisiert und nie umgesetzt.<sup>266</sup> An den schriftlichen Anmerkungen auf dem Manuskript ist zu ersehen, dass Viotti lateinische Zitate korrigierte und insgesamt nicht viel von dem Text hielt. Die intimere Atmosphäre der eigensten religiösen Gefühle Anchietas wurde von diesem eher in seiner Lyrik zum Ausdruck gebracht und auch da ist natürlich Vorsicht angebracht, denn die Konventionalität des jesuitischen Schrifttums ist als hoch einzustufen. Der Mensch

---

<sup>265</sup> AIA Associação Internacional Anchieta, *Anchieta, Nossa História*, 2001.

<sup>266</sup> Marcos Cesana, *José. Da Beata Virgine Dei Matre Maria*, 1997.

Anchieta ist uns heute letztlich ebenso unzugänglich wie die Tupinambá und Tamoio seiner Zeit.<sup>267</sup>

## 7. Schlussbetrachtungen: Repräsentation des Anderen

Der Dämon birgt Dialektik in sich: widerstreitende Kräfte. Auf der einen Seite wird diese Dialektik veräußerlicht, indem der Dämon strukturell den ewigen Widerpart in einem agonalen Kampf bedeutet. Die Personifikation des Bösen ist ohne die Personifikation des Guten nicht denkbar. Zugleich ist die Dialektik seiner Figur aber auch verinnerlicht und scheint als Ambiguität stets auf. Grotesk, angsteinjagend und komisch, ist der Dämon dramatisch und textstrukturalistisch gesehen ein Schwellengänger. Als Personifikation und dramatische Figur überschreitet er Ebenen, die ansonsten die Abstrakta von dem allzu Menschlichen trennen; er ist ein Schwellenwesen *per definitionem*. Als Zeichen bedeutet er den repräsentierten und damit veräußerlichten Anderen, den fremden Tupi, ist aber zugleich lediglich Reflex der europäischen Imagination und bleibt ein europäischer Dämon des ebenso europäischen geistlichen Spiels. In der Ambivalenz des geistlichen Spiels zwischen Kult und Theater ist er auch die Personifikation eben dieser Ambivalenz. In der Logik der Antiperistasis ist er als Böser so nötig wie das Gute. Als Kannibale wird er von Engeln und Märtyrern verachtet und bekämpft, zugleich aber in der Vernichtung und Verspeisung römischer Imperatoren zur Hilfe gerufen. Er tritt stets im Kollektiv auf, wird durch seine Dialogizität gekennzeichnet, ist aber zugleich individuell unterschieden in seinen Charakteristika, intern in seiner Kategorie des Bösen hierarchisiert und nicht zuletzt mit individuellen Namen versehen. Als Prinzip des Bösen im ewigen Kampf mit dem Guten ist er mythisch konnotiert; in seinen historischen Referenzen jedoch geschichtlich zu begreifen. Der Dämon spricht Tupi, aber in einem stark vereinfachten und nach lateinischem Grammatikverständnis standardisierten Tupi, das sich in Metrik und Rhythmik an europäischen Modellen orientiert. Als Personifikation des Bösen steht er zugleich ein für ein Land, das als Fegefeuer und Hölle begriffen wird, dann wieder als Garten Eden gilt. Als vielleicht einzige Personifikation ist der Dämon in sich

<sup>267</sup> Die Schlussfolgerungen, die hier zu den modernen Adaptionen und Re-Inszenierungen Anchietas getroffen worden sind, können im Übrigen auch für andere lateinamerikanische Länder gezogen werden. In Peru, das eine lange Tradition der Inszenierungen von geistlichen Spielen kennt, ist bei Re-Inszenierungen ebenfalls ein vor allem historisch-nationalistisches Interesse an den Stücken zu erkennen (siehe Luis Peirano Falconi & Lucila de Castro Trelles, *Teatro y fé: los autos sacramentales en el Perú*, Lima 2008).

dialektisch, in all seinen Facetten, und damit Hinweis auf die Repräsentation an und für sich, vor allem des Anderen.

Indem der Jesuitenmissionar die Dämonen als von außen kommende, plündernde Banden darstellt, geht er in der literaturgeschichtlichen Entwicklung des geistlichen Spiels einen wesentlichen Schritt zurück. Die Psychomachie bzw. der Seelenkampf, der als innerer Schauplatz durch das *auto* nach außen getragen wird, nichtsdestotrotz aber Abbild eines inneren Kampfes bleibt, wird in den *autos* des Anchieta, im kolonialen Zusammenhang, zu einem äußeren Disput über ganze indigene Gemeinschaften. Die Dialektik des Dämons wird damit ebenfalls vor allem zu einer äußeren Dialektik von Gut gegen Böse, von christlichen Heiligen und Tugendpersonifikationen gegen indigene Teufel, obwohl auch so die ambivalenten Züge der Existenz des Dämons, wie oben gezeigt, deutlich werden. Die Dämonen Anchieta sind ambivalent, aber dies nur bis zu einem gewissen Grade; sie werden letztlich immer wieder in ein Korsett der klaren Bestimmungen geschnürt. Das Feld der Ambiguität, ja der Dialektik auszubauen, wird als Aufgabe für spätere ästhetische Bearbeitungen des Dämons festzuhalten und zu untersuchen sein. Inwiefern das Ausdruckslose, das sich in Ambiguitäten und Dialektiken aufzulösen scheint, letztlich doch gestaltet bzw. in figurale Form gebracht werden kann, bleibt die entscheidende Frage, die hier in der Behandlung des *auto sacramental* zum ersten Mal in der brasilianischen Literaturgeschichte gestellt wird, aber dann im 20. Jahrhundert Bedeutung für ein kritisches Denken hat. Die Spannung zwischen Ausdruckslosem, Wahrheit, Idee und der Form – Form als Figur, als Personifikation, aber auch als Gattung, wie hier im *auto sacramental* mit seinem Agon – ist das entscheidende für die Materialien, die hier in den folgenden Kapiteln für eine spätere moderne bzw. post-moderne Epoche gehandelt werden.

Die Figur der Personifikation ist in ihrer Konventionalität und Künstlichkeit transparent in der Konstruiertheit, d.h. sie trifft implizit und manchmal explizit Aussagen über den Modus ihrer Verfassung. Alle indigenen Gebräuche, die verurteilt werden sollten, wurden im Dämon verdichtet und zu einer Figur konstruiert, die offensichtlich einem Zweck dient. Sie ist eine *prosopa*, eine Maske. Hiermit ist die Personifikation des Bösen, der Dämon, besonders geeignet für eine kritische Betrachtung jeglicher Repräsentation in den Künsten, sprachkritisch sowie literatur- und theaterkritisch gesehen. Die Tatsache, dass in der Figur des Dämons der Andere, Fremde, als Abstraktum gefasst also die Alterität, zum Ausdruck kommt, verstärkt nochmals die Fragen der Repräsentation in ihrer Dringlichkeit. Transkulturell ist der

Dämon, da er nicht nur Aussagen über den Anderen trifft, sondern vielmehr auch über den, der den Anderen imaginiert. Die Bildlichkeit der Personifikation, d.h. auch die Bezüge zu den bildenden Künsten und ihren Darstellungen des Dämons, führt wiederum zu einer spezifischen Diskussion der Figur in der lateinamerikanischen Literaturgeschichte und Ästhetik, die sich vor allem in Bildern zu manifestieren sucht, aus einem spezifischen Zeit- und Geschichtsverständnis heraus.

## V. Kreaturen & Prosopopoiie: Hilda Hilsts Poetik

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos...  
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, S.55)

O GRANDE OBSCURO, REI, GRANDE INCORRUPTÍVEL, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Sacrossanto, Grande Caracol, Sem-Nome, Mudo Sempre, Tríplíce Acrobata, Cadela de Pedra, O GRANDE ROSTO VIVO, Teia, Cara Cavada, Grande-Olho, Grande Corpo Rajado, Cão vultívogo, Lúteo-Rajado, COISA SEM NOME, COISA QUE NUNCA EXISTIU, OUTRO, Sumidouro, GRANDE PERSEGUIDO, Sorvete Almiscarado, Sorvedouro, Semeador,  
TU  
(Hilda Hilst, *Kadosh*)

In gängigen theoretischen Abhandlungen zu möglichen Ästhetiken des Bösen wird stets auch die Abgrenzung einer Moderne mitgedacht, für die, so die große Mehrheit der Autoren, eine bisher ungekannte Autonomie des Bösen in der Kunst gilt. Beispielhaft kann hier die „Ästhetik des Bösen“ von Peter-André Alt genannt werden.<sup>268</sup> Die Satansfigur hat ausgedient und eine Verinnerlichung oder Psychologisierung des Bösen wird konstatiert sowie eine Vervielfältigung seiner Ausprägungen und Auswirkungen, kurz seines Schaffensfeldes.<sup>269</sup> Hierbei wird die vormoderne Bearbeitung der Figur des Dämons oder Satans bzw. des Bösen als Prinzip unweigerlich vereinfacht, ja banalisiert, und letztlich eine Idee des Fortschritts vertreten, die von einer dualistisch und simpel gedachten mittelalterlichen und neuzeitlichen Teufelsfigur zu so titulierten komplexen Repräsentationspraxen des Bösen schreitet. Diese Idee eines ästhetischen „Fortschritts“ halte ich für äußerst fraglich. Die konstatierte Autonomie des Bösen in der Moderne (und Postmoderne) führt nicht selten zu einer Sinnlosigkeit, die auch ästhetisch wenig zu würdigen fällt, da keine Idee, letztlich kein Inhalt, hinter der Form steht. Dagegen sind neuzeitliche Teufelsfiguren und die binäre Konzeption des Guten und Bösen nicht immer eindeutig und simplistisch zu karikieren – wie das Kapitel zum *auto sacramental* gezeigt haben mag. Die Relevanz der vormodernen theologischen und metaphysischen Überlegungen zum Bösen in der Welt zeigt sich in der Tatsache, dass sie aufgegriffen

<sup>268</sup> Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010.

<sup>269</sup> Die Verinnerlichung des Bösen hat aber schon tendenziell in der frühen Neuzeit stattgefunden, in sich entwickelnden und teils widerstreitenden Konzeptionen des Bösen und des Dämons. Für den Raum Mexiko siehe diesbezüglich Fernando Cervantes, *The Devil in the New World. The Impact of Diabolism in New Spain*, New Haven & London 1994.

und vielfach konjugiert werden in modernen Texten. An Hilda Hilst ist dies ausgezeichnet zu beobachten: die dämonischen und zugleich göttlichen Personifikationen ihrer Texte haben viel von einem Teufel, viel von einem Gott, und zeigen, dass das Böse überhaupt nur schwerlich ohne eine Konzeption des Guten entworfen werden kann, ohne dass dabei simplistisch binäre Modelle entstehen müssen. Außerdem wird bei dieser Poetin die unweigerlich metaphysische Dimension einer Sinnsuche deutlich. Hilda Hilst ist keine nostalgische Ausnahme einer ansonsten postmodern zynischen Literatur. Diese Arbeit stellt sich im Sinne einer Post-Moderne vehement gegen die Auffassung einer vollkommen säkularisierten Moderne.

Das literarische Werk Hilda Hilsts gibt Anlass zu vielen Gemeinplätzen. Eine Autorin mit pornographischen Ambitionen – Feminismus. Eine ungewöhnliche narrative Struktur – Postmoderne und Dekonstruktion. Jüdische Begrifflichkeiten und japanische Eigennamen – Kabbala und transkulturelle Etymologien. Überbordende sprachliche Bilderwelt und Stimmengewirr – Neobarock. Mit einem Blick auf die bisher existente Sekundärliteratur<sup>270</sup> wäre diese assoziative Reihe noch lange fortzusetzen. Die Gemeinplätze gründen sich zumeist auf die Prosa der Schriftstellerin, die als eigenste Repräsentantin der Avantgarde imaginiert wird; die Lyrik wird dagegen als eher klassisch-traditionell gebrandmarkt und das augenscheinliche Paradox der immensen Differenzen zwischen den Gattungen kaum thematisiert. Aus gutem Grund, denn eben dieses Paradox weist (indirekt) auf ein Missverständnis der Hilst'schen Poetik: In den

---

<sup>270</sup> In den meisten Abhandlungen der Sekundärliteratur zu Hilda Hilst wird die relative Übersichtlichkeit der akademischen Produktion über die brasilianische Autorin lamentiert, etwa: „La información biográfica, bibliográfica y crítica sobre Hilda Hilst no es numerosa en lo que respecta los libros publicados, aunque ya aparecen nuevos estudios colocados en el espacio virtual de la Internet” (Krzysztof Kulawik, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid & Frankfurt a.M. 2009, S. 65, Fußnote 10; siehe auch Vera Queiroz, „Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros”, in: *Passages de Paris 1* (2005)). Der Hinweis auf eine durchaus existente Literatur im Netz ist hilfreich und entspricht auch meinen Erfahrungen; unveröffentlichte Dissertationen sind eine weitere wichtige Informationsquelle. In einigen Anthologien und Nachschlagewerken sind ebenfalls kurze Vermerke aufzufinden (etwa *A Dictionary of Contemporary Brazilian Authors* von D.W. Foster und R. Reis aus dem Jahr 1981, *Dictionary of Brazilian Literature* von I. Stern aus dem Jahr 1988 und *Diccionario de escritores brasileños contemporáneos* von W. Rela aus dem Jahr 1994). Die international zugänglichen Monographien, die sich u.a. mit Hilda Hilst beschäftigen, sind wenige (siehe *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo* von N. Novaes Coelho aus dem Jahre 1993; *Sexual Textualities* von D.W. Foster aus dem Jahr 1997; *Hilda Hilst: três leituras* von V. Queiroz aus dem Jahre 2000; *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufálico de Hilda Hilst* von D.S. de Azevedo aus dem Jahr 2002; *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature* von C. Ferreira-Pinto aus dem Jahr 2004; *Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation: zur Dialektik zwischen Metaphysik und Körperlichkeit in Prosa und Lyrik der brasilianischen Autorin Hilda Hilst* von M. Blumberg aus dem Jahr 2004; *Travestismo Lingüístico* von K. Kulawik aus dem Jahre 2009) und kurze Randbemerkungen zu Hilda Hilst in *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America. A Comparative Assessment* von J. Payne und E. Fitz von 1993. Zusätzlich ist die Sonderausgabe der *Cadernos de Literatura Brasileira* aus dem Jahr 1999 zu erwähnen, die Hilda Hilst gewidmet war.

Windungen und Arabesken ihrer Ambivalenzen besteht die Suche nach Gott fort, in Prosa wie Lyrik, anhand provokanter Mittel wie klassischer Kunstgriffe. Die Metaphysik, im wörtlichen Sinne von Meta („Gott“) und Physik (Körper), ist das große Thema von Hilda Hilst – sowohl in ihren Gedichten als auch in ihren Prosatexten. In diesem Sinne ist eine profunde jüdisch-christliche Prägung nicht von der Hand zu weisen. Obwohl modern, provokant, zweifelnd-dekonstruktivistisch, (neo)-barock gerade in den religiösen Zügen, ist die Poetik Hilda Hilsts jedoch an erster Stelle und am treffendsten als eine Gottessuche mit sprachlichen Mitteln und ungewissem Ausgang zu beschreiben. Eine moderne Mystik wäre der Name für die daraus hervorgehende Textur eines Stimmengewirrs.

Warum Stimmengewirr? Krzysztof Kulawik spricht in seiner Studie über narrative Strategien Hilda Hilsts und anderer lateinamerikanischer (neobarocker) Autoren über ein solches Stimmengewirr wie folgt:

En los textos narrativos en cuestión, la exorbitante forma experimental genera una desterritorialización de la lengua y, asimismo, del sujeto que los intenta liberar de los límites discursivos, socialmente preconcebidos y „sujetantes“ por la convención social. Al des-sujetar, la representación lingüística des-subjetiva a los sujetos textuales (y sexuales), deconstruye sus rasgos de identidad. Ya no es una escritura del „yo“-sujeto, sino de la aniquilación y dispersión del „yo“, una escritura de la escritura-como-máscara y simulación del vacío que existe detrás del signo, del (pro)nombre, una escritura de desplazamiento conceptual y espacial en la página.<sup>271</sup>

Das Stimmengewirr besteht für Kulawik aus fragmentierten Subjekten, die in der Verweigerung der Repräsentation auch eine metatextuelle bzw. selbst-referentielle Kommentierung verkörpern. Im Schreiben muss unweigerlich Stimme verliehen werden; ohne einen Sprechenden existiert Sprache nicht. Auch für die Mystik und jedwedes Schreiben über metaphysische Zusammenhänge gilt dieser Satz. Hilda Hilst ist es nicht daran gelegen von Subjekten zu sprechen; sie erzählt anhand von Stimmen über die Suche nach dem außerhalb der Sprache Liegenden, das den Menschen ausmacht.

Das Stimmengewirr ist also ein Gewirr der Prosopopoiie. Die Hypothese dieses vorliegenden Kapitels lautet dahingehend: Die Prosopopoiie Hilda Hilsts sind Emanationen eines göttlich-dämonischen Prinzips und dienen als solche sprachkritischen Reflexionen. Ausgewählte Texte aus den Erzählbänden „Fluxo-Floema“ und „Kadosh“ sollen hier untersucht werden. Dabei sind besonders die dezidiert dämonisch-göttlichen Personifikationen zu beachten, allerdings als hermeneutischer und poetologischer

<sup>271</sup> Kulawik, *Travestismo* (Anm. 270), S. 87.

Schlüssel zum gesamten Werk<sup>272</sup>; das Göttliche, das die Suche der Texte bestimmt, ist nämlich zugleich als dämonisches Prinzip gefasst. Ein exemplarisches Gedicht aus „*Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*“<sup>273</sup> (Verfluchte, Lustvolle, Hingebungsvolle Gedichte), das zwölfte der Kompilation, zeigt literarisch an, was soeben abstrakt formuliert werden sollte.

Penso que tu mesmo cresces  
Quando te penso. E digo sem cerimônias  
Que vives porque te penso.  
Se acaso não te pensasse  
Que fogo se avivaria não havendo lenha?  
E se não houvesse boca  
Por que o trigo cresceria?

Penso que o coração  
Tem alimento na Ideia.  
Teu alimento é uma serva  
Que bem te serve à mão cheia.  
Se tu dormes ela escreve  
Acordes que te nomeiam.  
Abre teus olhos, meu Deus,  
Come de mim a tua fome.

Abre a tua boca. E grita este nome meu.

Ich denke, dass du wirklich wächst  
Wenn ich dich denke. Und ich sage ohne Umschweife  
Dass du lebst weil ich dich denke.  
Wenn ich dich nicht denken würde –  
Welches Feuer belebt sich ohne Holz?  
Und wenn es keinen Mund gäbe  
Warum sollte der Weizen wachsen?

Ich denke, dass das Herz  
Nahrung findet in der Idee.  
Deine Nahrung ist eine Dienerin  
Die dich aus voller Hand bedient.  
Wenn du schläfst, schreibt sie  
Wach auf, sie nennen deinen Namen.  
Öffne deine Augen, mein Gott,  
Iß von mir deinen Hunger.

Öffne deinen Mund. Und schreie diesen meinen Namen.

Hier zeigt sich in vollkommenster Form der Daseinsgrund der Personifikation: Gott existiert nur, weil der Mensch ihn denkt. Und dieser Gedanke einer Abhängigkeit manifestiert sich in der anthropomorphen Gestalt, der Personifikation. Die IDEE,

---

<sup>272</sup> Die zentrale Bedeutung dieser Figuren begründet auch die Korpuswahl, d.h. die Wahl der beiden frühen Erzählbände Hilda Hilsts und die Aufnahme eines Gedichtbandes, der sich explizit mit dem Tod auseinandersetzt.

<sup>273</sup> Hilda Hilst, *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, São Paulo 1984/2001.

Einheit/Identität, GOTT ist ausdruckslos und unerreichbar, auch nahezu unerfahrbar, für den Menschen. Die Metamorphosen, denen alles Lebendige, beseelt und unbeseelt, unterworfen ist, drücken sich in Personifikationen, Prosopopoiie, Anthropomorphismen und Animismen aus, Widerspiegelungen auch der Vielheit eigener Identitäten, der Zerrissenheit von Körper und Seele, und von den Ambiguitäten der Sprache. Sie alle weisen auf das AUSDRUCKSLOSE, gruppieren und konstellieren sich um diese Leerstelle.

Dämonisch-göttliche Personifikationen/Prosopopoiie reflektieren also sprachkritische Aspekte bzw. ermöglichen eine Reflexion über Sprache selbst. Diese Hypothese lässt sich in drei Argumentationsschritten verfolgen, die als Fragen formuliert werden können. Erstens: Welche Funktionen haben Personifikationen und Prosopopoiie im Werk Hilda Hilsts genau? Hier muss gezeigt werden, wie die beiden Konzepte der Personifikation und der Prosopopoeia für Hilsts Poetik fruchtbar gemacht werden können. Unterschieden werden muss dabei die Lyrik von der Prosa und von den dramatischen Fragmenten. Überdies lohnt hier eine Diskussion der beiden zentralen Tropen im Hinblick auf einen Anthropomorphismus und Animismus. An dieser Stelle schließt sich eine Überlegung zu Hermeneutik und Poetik an. Die zweite Frage, welche auf die Hypothese hindeutet, bezieht sich spezifischer auf die dämonisch-göttlichen Personifikationen und die möglichen Trick-ster-Figuren des Werks: Inwiefern sind dämonisch-göttliche Personifikationen entscheidend für Hilsts Poetik? Die Funktionen dieser Figuren müssen untersucht werden. Zudem sind hier Bezüge zu mystischer Literatur herzustellen. Was passiert mit der menschlichen Figur in der Begegnung mit solchen Personifikationen? Die exzessive Leiblichkeit und damit Kreatürlichkeit der Figuren muss an dieser Stelle im Hinblick auf die Hypothese diskutiert werden. Als letzte und dritte wichtige Frage stellt sich die Frage nach der (narrativen bzw. literarischen) Selbstreferentialität und Sprachkritik. Wie hängen diese beiden Topoi mit den Personifikationen, Prosopopoiie und allen weiteren sprachlich verfassten Figuren zusammen? Was passiert mit dem Subjekt in der Sprache und welche Bedeutung kommt dem Tod zu? Mit der Beantwortung all dieser Fragen wird die Bedeutung der Personifikation für die selbstreferentielle Kommentierung sich bewiesen haben. Zur schematischen und einsichtigen Zusammenfassung noch einmal die grundlegenden Hypothesen des Kapitels:

1. Dämonisch-göttliche Personifikationen/Prosopopoiie reflektieren

sprachkritische und metapoetische Aspekte.

2. Personifikationen und Prosopopoeie im Werk Hilda Hilsts lassen sich unterscheiden.
3. Anthropomorphismus und Animismus sind der Personifikation verwandt – nicht aber wesensgleich.
4. Die Kreatürlichkeit der Figuren wird in der Begegnung mit Personifikationen und/oder Prosopopoeie ausgedrückt.

Im ersten Teil dieses Kapitels werden die Fragen bezüglich der allgemeinen Hypothese ohne detaillierte Referenzen an die untersuchten Texte Hilda Hilsts beantwortet. Erst in einem zweiten Teil wird das ausgewählte Korpus an Erzählungen und Gedichten – ein Theaterstück wird erst im nächsten Kapitel behandelt – eingehend untersucht. Eingehend, d.h. auch mit einem hermeneutischen Ansatz. Damit soll vermieden werden, dass zur Unterbauung der tropologisch-poetologischen Analyse bestimmter Strukturelemente, nämlich der Personifikation und der Prosopopoeia, nur bestimmte Elemente der Erzählungen aus ihrem Zusammenhang gerissen und instrumentalisiert werden. Der Komposition der Erzählungen, die auch formell äußerst durchdacht sind, wäre so Unrecht getan. Der erste Teil der Analyse bezieht sich also auf das gesamte Werk Hilda Hilsts und vertritt einen allgemeinen Anspruch; der zweite Teil soll jedem einzelnen Text an sich gewidmet sein.

## 1. Stimmengewirr

Die Begrifflichkeiten der Personifikation und der Prosopopoeia sind eng verschränkt – auch im Werk Hilda Hilsts. Es gilt in der Differenzierung zweierlei zu unterscheiden: erstens die philosophisch-abstrakten Erwägungen im Bereich der Religion, der menschlichen Sprache und der Erkenntnis im Allgemeinen von den ästhetisch-literarischen Momenten der Gestaltung, und zweitens die literarischen Gattungen unter sich (Prosa, Lyrik). An der Bedeutung der Trinität, der Dreifaltigkeit, für das narrative Verfahren Hilsts und ihre *fictio personae* ist die Relevanz beider Kategorien in ihren Differenzierungen zu ersehen. Die Trinität Gottes ist ein christologisches Konzept. Die Begriffe der Personifikation (des Göttlichen) und der Person sind hierbei von Bedeutung. In der literarischen Ausarbeitung des Mythologems aber gibt Hilst den Figuren

keine äußere Gestalt, sondern verleiht ihnen allein Stimmen.<sup>274</sup> Dies narrative Verfahren ist eher mit dem Begriff der Prosopopoeia umschrieben. Beide Begrifflichkeiten, Personifikation und Prosopopoeia, können jedoch nicht ohne ihr Pendant zufriedenstellend durchdrungen werden. Überdies übt sich Hilda Hilst in drei literarischen Gattungen: Ihre lyrischen Apostrophen an das Göttliche überschreiten die Grenzen zur Prosopopoeia bestimmter als die dämonischen Figuren ihres Theaters.<sup>275</sup> Auch hier leisten die beiden Begriffe in der Konstellation also mehr als sie allein vermögen würden. Das Aufgreifen der Trinität als referiertes Konzept durch Hilda Hilst in einer Vielzahl ihrer Texte macht deutlich, wie unzureichend das narrative Verfahren der Vielstimmigkeit und der Vielheit der Identitäten als postmodern gekennzeichnet werden kann. Hier wird eine (christliche) Tradition der Darstellung und Beschreibung des Göttlichen bemüht. Das Spannungsfeld von Einheit und Vielheit ist gerade in den Diskussionen über die Repräsentation des Göttlichen schon immer konstituierend gewesen. Und der Mensch als Kreatur und Ebenbild Gottes muss so vielleicht konsequenterweise in der Vielheit gedacht werden, wie Hilst es unternimmt. Der Widerstreit von Körper und Geist trägt bereits zu einer inneren Komplexität bei. Personifikationen und Prosopopoeie beschreiben gewissermaßen eine dialektische Bewegung: Der Wunsch nach Einheit in der Vielheit äußert sich in der Personifikation

<sup>274</sup> Anhand dieses Verfahrens von Hilda Hilst wird poetisch ersichtlich, was auch theoretisch stimmt: der Dreifaltigkeitsgedanke des Christentums hängt eng mit Problematiken rund um die Personifikation und die Prosopopoeia zusammen: „Der falsche Realismus, der ‚Anthropomorphismus‘ dieser Figur (des Gesichts) für eine grammatische und rhetorische Funktion wurde zu der anderen Seite des Problems der fictio, der figurativen Einsetzung, das die Drei-Personen-Lehre in der persona-Exegese mit prosopon und dem lesenden Verleihen eines Gesichts bekam.“ (Menke, *Prosopopoeia* (Anm. 109), S. 145). Weiter heißt es: „In der gegenseitigen Deckung von ‚exegetischem und theologischem Personbegriff‘ entkommt dieser nicht der Unentscheidbarkeit zwischen einem leeren grammatischen Subjekt der Rede und dessen ‚maskenhaften‘ und insofern stets vergeblichen ‚Neubelebung‘ einerseits und dessen Substantialisierung zum ‚subsistenten Einzelwesen‘ – die dann auch, persona ablösend, hypostasis hieß – andererseits, erfolge diese als Anthropomorphismus oder als Re-Mythisierung, Dämonisierung einer Verkörperung (von Redeinstanzen).“ (ebd., S. 146) Die Problematik des persona-Begriffs in der christlichen Dogmatik wird auch von Sigmund Schlossmann behandelt (siehe Schlossmann, *PERSONA* (Anm. 253)).

<sup>275</sup> In einer Definition der Prosopopoeia von Bettine Menke wird diese explizit von der (lyrischen) Apostrophe unterschieden: „Insofern die Prosopopoeia konkreten Dingen oder abstrakten Begriffen, Stummen, Toten oder Abwesenden eine Stimme verleiht und sie als redende Personen auftreten läßt, realisiert sie, was die Apostrophe, die Adressierung von Toten und Abwesenden, impliziert, aber ausspart; sie instituiert diese nämlich als Instanz der Rede mit Mund und Gesicht.“ (Menke, *Prosopopoeia* (Anm. 109), S. 165) So wäre auch der Gattungswechsel von der Lyrik zur Prosa als eine Radikalisierung der Sichtbarmachung des vorerst nur lyrisch Angesprochenen zu verstehen. Der Unterschied zwischen Apostrophe und Prosopopoeia ist dabei aber wiederum nur graduell festzumachen, wie aus Jeremy Tamblings Bemerkung zu derselben Abgrenzung und auf Grundlagen derselben Theoretiker deutlich wird: „The apostrophe, apparently claiming totality, through its inclusive references to nature, refuses the irreversibility of loss. Though as a form it may be linked with personification allegory, which it calls into being through its address, apostrophe attempts to be anti-allegorical in denying death, in conjuring up a presence out of absence. (...) Yet, despite this, apostrophe and prosopopoeia may both be allegorical in the sense which Benjamin suggested, and which de Man follows: that they associate with death, and with writing as disfiguring, defacing.“ (Tambling, *ALLEGORY* (Anm. 49), S. 147)

und in der Suche nach dem Göttlichen, während die Zerstreung in der Vielheit und die Unverfügbarkeit des einen Göttlichen in den Prosopopoeie für die Lebenswirklichkeit konstatiert wird.

### ***Gattungsspezifische Differenzierung***

Die Prosopopoeia existiert aufgrund ihrer Unkörperlichkeit im Theater kaum; sie ist spezifisch für narrative Verfahren. Entstanden sein könnte sie jedoch in der Lyrik, genauer gesagt in der lyrischen Apostrophe. Hilda Hilst ist der Poesie, ihrer „ersten“ Gattung, immer treu geblieben und hat hier die Apostrophe an Gott formuliert. Aus der Stimme, die sich an Gott suchend wendet, entstanden dann die vielen Stimmen der Prosa. In der dramatischen Gattung dagegen sind traditionell, wie am *auto sacramental* zu ersehen war, die Personifikationen in der Mehrzahl, als Verkörperungen dramatisch wertvoller Gegensätze. Die dramatischen Fragmente, die den Hilst'schen Prosatexten manches Mal eingeschoben sind, dienen der Sicht- und Hörbarmachung des Anderen als deutlichem Gegenüber. Die lyrischen Einschübe dagegen verdichten wiederum die Subjektivität, welche die Texte ansonsten hauptsächlich dominiert. Die allgemeine Verschiebung von Personifikation zu Prosopopoeia, wobei Erstere vor allem als hermeneutischer Schlüssel erhalten bleibt, mögen mit einer Bewegung der Verinnerlichung zu tun haben. Stimmen sind weniger äußerlich als Gestalten; sie erfordern auch weniger Bestimmtheit in der Formgabe und Definition. Die potenzielle Mehrstimmigkeit der Narrative, die Formgebung des Anderen, seine Darstellung auch in der Zeit – im Gegensatz zur größeren Präsenzverhaftung des Theaters – verkehrt sich mit der Prosopopoeia in äußerste Subjektivität, die jedoch nicht in (eindeutigen) Subjekten sich niederschlägt, sondern in Kreaturen sich offenbart. Kulawik dagegen beurteilt die Verschiedenartigkeit der literarischen Gattungen aus dem Blickwinkel eines Kontrollverlusts in und aus der erzählerischen Perspektive:

(...) el control del relato por parte del narrador se desarticula o desaparece de todo y el texto narrativo se transforma con frecuencia en un texto dramático (con libre secuencia dialógica). El narrador pierde autoridad y sus versiones de los hechos adquieren características equívocas. La constitución de la novela se desestabiliza al desvelarse en su propio discurso esta operación de desintegración del control narrativo. Los personajes asumen control del texto en un discurso directo, no mediatizado, donde el narrador es incorporado como un personaje más en la acción. Este proceso llega a su forma extrema en cuanto se modifica por completo la inscripción del texto, cambiando así su género literario de la prosa al drama y, en otras ocasiones, hasta al verso.<sup>276</sup>

<sup>276</sup> Kulawik, *Travestismo* (Anm. 270), S. 156f.

Die konstatierte Mehrstimmigkeit geht aber für die Zwischenschaltung lyrischer Fragmente nicht auf, die von der Subjektivität des Erzählers zeugen. Die Subjektivität ist niemals bis in die letzte Konsequenz aufgegeben bei Hilda Hilst. Bezogen auf drei Werke Hilts („Rútilo nada“, „A obscena Senhora D“, „Kadosh“) bemerkt Kulawik dann spezifischer:

De igual manera, la característica formal más destacada en las tres obras narrativas de Hilst es la intercalación de diálogos inscritos en forma de textos dramáticos en medio de la narración, sin señalar tipográfica, semántica ni narrativamente esas transiciones. En el constante fluir de reflexiones, digresiones y descripciones, se intercalan expresiones de los personajes en habla directa. Los diálogos se presentan textualmente en forma continua, solamente a veces separadas las expresiones de diferentes personas en renglones apartados. La voz narrativa no aparece para moderar en los fragmentos donde se necesita su función aclaradora y controladora. Se diluye entre las afirmaciones de una multitud de voces que aparecen al azar. La lectura se pone ardua y difícil para el lector, quien debe descifrar qué se dice y quién lo hace<sup>277</sup>

Hier klingt etwas an, das mit vorsätzlich erschwerter Rezeption oder Zugang zum Text zu umschreiben wäre. Die Hermetik der Hiltschen Texte ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern bildet das Gefühl des Ausgeliefertseins an fremde, äußere und unzugängliche Kräfte ab, die eine subjektive Welt konstituieren. Der hermetische Text fordert überdies vom Leser eine andere Lesweise, die ein vorbehaltloses Sich-Ausliefern an den Text und seine Strukturen erfordert, und damit den Leser miteinbezieht in eine Welt, die der Text beschreibt und evoziert. Stimmen und Gattungen wechseln sich ab, da Identität und Wahrheit unauffindbar sind im Dickicht der Brüche, Mesoklisen und Diskurse. Ein Verfahren der Transgression, der Entgrenzung, durch Tabubrüche, Paradoxa, Überschreitungen von Gattungen, Kategorien und Identitäten, zielt auf eine Annäherung an das Transzendente.

### ***Personifikation/Prosopopoeia/Anthropomorphismus***

Anders als für Paul de Man, sind Prosopopoeia und Anthropomorphismus, mit Blick auf die Texte Hilda Hilts nicht strikt unterscheidbar. Während de Man den Anthropomorphismus als eine Übertragung menschlicher Züge auf der Ebene der Substanz von einer rein rhetorischen und teils phänomenologisch-kritischen Anwendung der Proso-popoeia unterscheidet<sup>278</sup>, so scheint eine solche Differenzierung insofern zu weit zu gehen, als sie eine Unausweichlichkeit der Prosopopoeia vergessen macht, die sich bis auf die Ebene der Wahrnehmung selbst fortsetzen kann. Im religiös-

<sup>277</sup> Ebd., S. 157f.

<sup>278</sup> Siehe de Man, *The Rhetoric* (Anm. 124).

mystischen Diskurs etwa sind die Prosopopoeie eventuell bewusst gewählte sprachliche Mittel, aber auch schwerlich von der Erfahrung zu trennen. Erfahrung und sprachliche Verfasstheit sind miteinander verwoben. Paul de Man hat einen hierdurch inspirierten Gegner in dem Anthropologen Stewart Guthrie, der, wenn man die Diskussion um Anthro-morphismus und Prosopopoeia als ein Kontinuum betrachten will, am anderen extremen Ende anzusiedeln wäre. Guthrie schreibt, explizit Bezug nehmend auf mögliche Einwände (denkbar etwa von Paul de Man):

Because many of my examples are from philosophers, writers, and painters, the reader may object that such examples are calculated metaphor or analogy and thus different from naive perception and representation. That is, these people may exploit something in their audience rather than express their own perceptions. (...) But this objection draws too great a distinction between perception and representation, and between the thought processes of creative people and those of others. If perception is interpretation and interpretation is the fitting of data to models, then representation, in the form of models, is intrinsic to perception. Perception and representation interact as a partially closed loop; the world for everyone rests on category, guess, and metaphor, most of which escapes criticism.<sup>279</sup>

Im Wesentlichen ist die Studie von Guthrie eine Studie über das Wesen der Religion; Paul de Man dagegen spricht von der romantischen Literatur. In beiden Theorien spiegelt sich das Material. Für Guthrie bedient sich die Religion nicht nur gezwungenermaßen des Anthropomorphismus, sondern Religion ist für ihn die anthropomorphe Lesart der Welt. In den Texten Hilda Hilsts spiegeln sich beide Ansichten: die Rhetorik bzw. Poetik und die religiöse Thematik. Die reine Rhetorizität des Anthropomorphismus oder eben der Prosopopoeia ist zu bestreiten; eine Gleichsetzung beider ist jedoch ebenfalls irreführend. Abgesehen von inneren Differenzierungen und vielfältigen Abwandlungen der Kategorien Anthropomorphismus und Prosopopoeia in der (literarischen) Praxis, ist ein Bewusstsein von der Unausweichlichkeit, oder auch ein sprachkritisches Denken, wie de Man es für die Romantiker zeigt, unbedingt in den Vordergrund einer Theorie der Prosopopoeia in der Literatur zu stellen.

Im Hinblick auf den Anthropomorphismus müssen für die Poetik Hilsts zwei Begrifflichkeiten konjugiert werden: die Verwandlung oder Metamorphose und die Kreatur. Die Kreatürlichkeit des Menschen, das Geworfensein in die Welt und ihre Kräfte, das sich an Leiblichkeit, besonders an Sexualität und Endlichkeit zeigt, verbindet die menschliche Kreatur mit Tieren und Pflanzen. Gerade im Augenblick des Todes zeichnet den Menschen ein Bewusstsein solcher Verwandtschaft aus, wie Lázaro in der gleichnamigen Erzählung ausdrückt: „Primeiro um golpe seco na altura do

<sup>279</sup> Stewart Guthrie, *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*, New York & Oxford 1993, S. 54.

coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as figueiras, vejo as oliveiras. Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras, oliveiras.<sup>280</sup> (Erst ein trockener Schlag auf der Höhe des Herzens. Der Schock diesen Schlag zu spüren. Die Augen öffnen sich, der Kopf dreht sich zur Seite, versucht sich aufzurichten, und es gibt genug Zeit um einen Teller mit Datteln auf dem langen Tisch im anderen Zimmer wahrzunehmen. Es gibt genug Zeit zu denken, jemand nicht Ich wird diese Datteln essen. Der Kopf dreht sich zur anderen Seite. Der Kopf erhebt sich. Das Fenster ist offen. Und ich sehe Feigenbäume, sehe Olivenbäume. So war es wirklich: ich sah Datteln, Feigenbäume, Olivenbäume.) Die Verwandtschaft mit den Kreaturen der Welt legt die Möglichkeit der Verwandlungen nahe. Ähnlich wie in Ovids Metamorphosen, auf die an einer Stelle explizit referiert wird, verwandeln sich Menschen in Tiere. Der verwandelte Mensch bei Hilst empfindet seine Metamorphose ebenso als Strafe wie die mythischen Figuren Ovids. Die Sprachlosigkeit als Tier macht dem verwandelten und als solchem verdammten Menschen zu schaffen; Verständigung mit anderen Menschen ist nun unmöglich geworden. Man könnte die Tierhaftigkeit auch als Gesichtslosigkeit beschreiben und die Verwandlung des Menschen in ein Tier damit als *de-facem*. Der Mensch hat Gesicht und Sprache und das Tier hat beides verloren. Letztlich ist jedoch auch das menschliche Gesicht sprachlich verfasst und wird vom Menschen als solches definiert und wahrgenommen; den Menschen als Kreatur zu denken, bedeutet dann auch, die Arbitrarität der Zuschreibung eines Gesichtes nur an den Menschen anzuerkennen. Der in ein Tier verwandelte Mensch bei Hilda Hilst erfindet dann auch seine eigene Sprache und Schrift. Der Tod lässt das Tier in der Erzählung schließlich verstummen, so wie der Tod alle Lebewesen in der Gesichtslosigkeit bzw. im Verstummen als Kreaturen wieder einander näherbringt.

Die dämonisch-göttlichen Prosopopoiie sind nicht nur tropologische Ausstattung des Nicht-Menschlichen mit menschlichen Zügen, sondern als Prinzip der substanziellen und möglichen Verwandlung für alle Kreaturen zu sehen. Das Gesicht- und Stimmegeben an Nicht-Menschliches reflektiert, Paul de Man gemäß, die menschlich-sprachliche Verfasstheit aller Wahrnehmung; aber in der Konzeption des Menschen als Kreatur ist sein Blickwinkel relativiert, und die Frage nach der (gemeinsamen) Substanz

<sup>280</sup> Hilda Hilst, „Lázaro“, in: *Fluxo-Floema*, São Paulo 1970/2003, S. 112.

mit anderen Kreaturen zumindest gestellt.

### ***Hermeneutik und Poetik***

In dieser Arbeit steht eine poetologische Sicht, nämlich die Sichtbarmachung einer figuralen Gestaltung, die der Personifikation oder Prosopopoeia, im Mittelpunkt. Da sich jedoch in dieser Trope so eingängig Rhetorisches und Ästhetisches, Figurales und Gestalthaftes, auch Abstraktes-Ideenhaftes und Bildhaft-Sinnliches vermischen, zeigt sich in der Praxis die letzte Konsequenz des Ineinandergreifens beider methodischer Zugänge. Die Figur der Personifikation oder Prosopopoeia fungiert in den Werken Hilda Hilsts als hermeneutischer Schlüssel. Dies scheint für so genannte postmoderne, stark selbstreferentiell reflektierte Literatur, besonders gut aufzugehen.

Hermeneutik und Poetik sind miteinander verwoben. Mit Bezug auf den Begriff der Subjektivität in der Lyrik Hölderlins bzw. in den prägenden ästhetischen Theorien des 20. Jahrhunderts konstatiert Anselm Haverkamp Folgendes:

Inbegriff von ‚différance‘ (als ‚differentem Moment‘) zeitigt Ausdruck, was einer eigentümlichen Einbildungskraft der Sprache sich verdankt: ein Subjekt, dessen Regungen als Effekte sprachlicher ‚Konfigurationen‘ zustande kommen. Die performative Kraft sprachlicher Konfiguration, die bei Adorno als Fähigkeit des *Einbildens-in* der Rücksicht des *Abbildens-von* verwandt bleibt, verbindet das rhetorische Moment des ‚Figuralen‘ mit dem ästhetischen des ‚Gestalthaften‘ – wie auch bei Freud die Rücksicht auf Darstellbarkeit die Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung reguliert, deren rhetorisches Substrat, Metapher und Metonymie, sie in Darstellung setzt.<sup>281</sup>

So ist die Rücksicht auf die Darstellbarkeit des Göttlichen der Wahrnehmung Gottes als Personifikation eingeprägt. Die Gestalt, ästhetisch gefasst und hermeneutisch zu deuten, ist durch das rhetorische Moment des Figuralen zugleich eine Verweisung auf poetologische Strukturen und ermöglicht einen selbstreferentiellen Kommentar.

## **2. Daimones**

An dieser Stelle ist eine Trinität an Bezeichnungen zu klären: Gott, Dämon und Trickster. Wenn das Prinzip des Göttlichen in der Personifikation eines Gottes, ER genannt, oder DAS GROSSE LEBENDIGE GESICHT, gefasst ist, so zeigt es sich doch in der Personifikation des Dämons als Bestie und DER ANDERE. Das Göttliche ist in den Schriften Hilda Hilsts aus exklusiv und konsequent kreatürlichem Blickwinkel

<sup>281</sup> Anselm Haverkamp, *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991, S. 17.

beschrieben, und das bedeutet, es ist weder als letztlich gut noch schlecht zu kennzeichnen – ein *daimon* oder Trickster vielmehr, der gemäß unserer Definition als Personifikation der Differenz, sowohl in Bezug auf den menschlich Anderen, den Fremden, als auch in Bezug auf eine existenzielle Erfahrung der Begrenzungen von Sprache und Erkenntnisvermögen, anders gesagt einer Unmöglichkeit von Einheit und Identität, aufgefasst wird.<sup>282</sup> Trotzdem wird die Gestaltung des Göttlichen nicht einer Trickster-Figur überlassen, die in ihrem Sein ambivalent ist. Das Göttliche wird als ambivalent erfahren, muss aber deswegen nicht unweigerlich als ambivalent in seiner Wesenheit endgültig zu definieren sein. Die Namensvielfalt, traditionell ein Kennzeichen des Teufels, verweist hier auf die Unverfügbarkeit des Göttlichen, der Einheit oder Idee inmitten der Zerstreuung. Die Trickster-Figuren existieren jedoch gleichzeitig als Personifikationen der Erfahrung der Kreatur. Hilda Hilts bezeichnet den Menschen als Versuchstier Gottes; dieses Ausgeliefertsein zeigt sich auch an Figuren wie Rouah, der sich als Trickster für den Protagonisten Lázaro als völlig unberechenbar erweist. Dass Rouah mit Lázaro zu einer Figur verschmilzt, verweist konkret darauf zurück, dass er eine Verkörperung und Veräußerlichung der inneren Erfahrungen Lázaros darstellt. Trickster-Figuren wie Rouah eignen sich in ihrer Ambivalenz für Reflexionen sprachkritischer Natur und die Verkörperung einer existentiellen Erfahrung der Differenz und des Mangels. In ihren körperlichen Entstellungen, die sie typischerweise und so auch Rouah kennzeichnen, zeigen Trickster direkt auf die Entstellung der Welt.

### ***Intertextuelle Beziehungen: Mystik***

Der Mystik ist die Erfahrung Gottes eigen; der mystischen Literatur liegt also an einer Beschreibung einer nicht-sprachlichen Erfahrung mittels literarischer Verfahren. Eine solche Übersetzungsleistung ist, so ist leicht zu ersehen, keine einfache und unmittelbare, da die zu beschreibende Erfahrung außerhalb der Worte liegt, und damit die Worte Mittler sein müssen. Dieses In-Worte-Setzen erfolgt vornehmlich über Bilder, Analogien, Metaphern, die sich einer rational verfügbaren Begrifflichkeit als möglicher Charakteristik sprachlicher Verfasstheit widersetzen. Hinzu kommen das Verfahren der Figuraldeutung und direkte Verweise an biblische Zusammenhänge. Hier soll der Frage nachgegangen werden, wie bildhafte Topoi der mystischen christlichen Literatur in den

---

<sup>282</sup> Vgl. die Ausführungen zum *daimon*-Begriff in Kap. I, III & VI.

Texten Hilda Hilsts aufgenommen und angenommen werden.<sup>283</sup> Anhand der Schriften der Heiligen Terésa von Ávila, die namentlich von Hilst benannt wird, sollen Parallelen, aber auch die natürlich unhintergehbaren Unterschiede skizziert werden. In der Konsequenz wird diese Betrachtung uns zum christlichen Verständnis und Begriff der Kreatürlichkeit führen, der im Hinblick auf Hilsts Poetik der Metamorphosen und des Stimmengewirrs bzw. des Chors der Prosopopoie eine inhaltliche Bestimmung erfährt. Doch vorerst zu den Schriften der Heiligen Terésa. Welche Topoi bildhafter Sprache sind hier besonders formgebend?

In „Die Seelenburg“ (span. *Moradas*) von 1577 weist bereits der Titel auf ein Topos, der bereits nach einer verbreiteten allegorischen Sichtweise im Hohelied Salomos verwandt wird: der Topos der Seele des Menschen als Wohnung oder Burg mit zahlreichen Wohnungen oder Zimmern und möglicherweise mit einem Garten.<sup>284</sup> So spricht die Heilige: „Betrachten wir unsere Seele als eine Burg, die ganz aus einem Diamant oder sehr klarem Kristall hergestellt ist; dort gibt es viele Gemächer, gleichwie auch im Himmel viele Wohnungen sind.“<sup>285</sup> Im Hohelied heißt es: „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten (...) Du bist gewachsen wie ein Lustgarten“ und „Ich schlief, aber mein Herz war wach. Da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft.“ In der allegorischen Auslegung des Hohelieds wird der Dialog der Liebenden, teils unterbrochen von einer Erzählerstimme, als Ruf der Seele nach Gott aufgefasst. So liest es Terésa von Ávila. Die Tradition des *Hortus Conclusus* findet sich in Variation bei Hilda Hilst. So setzt die Erzählung „Agda“ folgendermaßen ein: „ (...) Agda, começa o de sempre, cuida dos porcos, limpa o pátio, põe água nos cactus“<sup>286</sup> (Agda, fang mit dem von immer an, kümmer dich um die Schweine, säuber den Innenhof, gib den Kakteen Wasser). Die alternde Frau, verzweifelt ob ihres Verfalls und ihrer Endlichkeit, wird von einer Erzählerstimme aufgefordert, sich vorerst um ihren Innenhof, die Tiere und Pflanzen zu kümmern. Es könnte ein simpler Verweis auf die wohltuende Macht der Gewohnheit und der alltäglichen Handlungen sein, die das Seelenheil wieder herstellen, aber der Innenhof ist ein wiederkehrendes Motiv. So spricht Ruiska aus „Fluxo“ immer wieder von seinem „belíssimo pátio de pedras perfeitas“ [wunderschöner Innenhof von perfekten Steinen], den die Anderen immer

<sup>283</sup> An dieser Stelle muss die Verwandtschaft der Hilstschen Poetik mit dem Schreiben Clarice Lispectors hervorgehoben werden, die sich in ähnlicher Weise von der Mystik beeinflusst zeigt.

<sup>284</sup> Die Suche nach einem Schloss oder einer Burg als Spiegelbild der Seele wird sich auch bei Ariano Suassuna als Topos wiederfinden (siehe Kapitel VII).

<sup>285</sup> Theresia von Jesu, *Die Seelenburg*. München 1938, S. 19.

<sup>286</sup> Hilda Hilst, *Kadosh*, São Paulo 1973/2001, S. 17.

wieder als Eindringlinge beschmutzen. Beide Zitate Hilda Hilts verweisen auf wichtige Aspekte des Topos der Seele als Wohnung oder Garten: Erstens die Koexistenz des Menschen und seiner Seele mit Tieren und Pflanzen; zweitens die befleckende Invasion der Seele durch die Anderen. Bei Terésa von Ávila findet sich beides wieder. Das Ungeziefer als Kreaturen des Teufels versucht in die Wohnungen der Seele zu dringen und ihre Beziehung zu Gott zu verbrechen. Nichtsdestotrotz sind Tiere in den bildhaften Analogien, welche die Heilige zur Beschreibung ihrer mystischen Zustände einsetzt, auch wohlwollend gedacht: die Seidenraupe, die zum Schmetterling wird, ist das bevorzugte Bild der Karmeliterin für das Erwachen zu Gott. Oder die Biene: „denn die Demut ist der Biene gleich, die beständig im Bienenstock den Honig bereitet.“<sup>287</sup> Alle sind wir Kreaturen von Gott; zugleich liegt in unserer Kreatürlichkeit der Grund geborgen, warum wir der teuflischen Versuchung erliegen können.

Der Teufel ist bei der heiligen Mystikerin daher stets in der Rolle des Versuchers gefasst, der auf die Probe stellt, Fallen ersinnt, Schmerzen bereitet und letztlich dem Gläubigen nur Gefallen erweist, der seine Stärke an ihm unter Beweis stellen kann. Als listenreich und unerkannt in seinen Wandlungen und Vermögen wird der Teufel hier beschrieben, aber doch scheint er Gott unterlegen, wenn nicht gar Ausführer des göttlichen Willens zu sein. Da Gottes Allmächtigkeit bei Hilda Hilst gelegentlich in Zweifel gezogen wird, so kann ihr Teufel nur anders sein. Und doch – die dämonischen Gestalten, die sich in Hilts Texten herumtreiben, bringen niemanden ernstlich in Gefahr, ja vielleicht befördern sie sogar die Selbsterkenntnis, ähnlich und doch anders als bei Terésa von Ávila. Bei der Letzteren wird der Teufel besiegt; bei Hilda Hilst ist er vielmehr unwiderruflicher Teil des Menschen. Dies ist er insbesondere als Personifikation der Leiblichkeit. Körper und Sexualität sind die Dimensionen seiner Lebenswelt. In Inzest, Homosexualität und Analverkehr findet er seinen Höhepunkt. Wenn auch völlig verschieden, so ist der mystische Topos der Vermählung der Seele mit Gott und dem Bräutigam Jesus, wie etwa bei Terésa von Ávila, einem Bild der Vereinigung der Geschlechter ähnlich, das bildlich für das Finden Gottes gesetzt wird. Dieses Motiv findet bei Hilst variierte Anwendung und mutiert zu expliziter Sexualität. Die geistlich-mystische Literatur klingt in Hilda Hilst vor allem in deren Dringlichkeit der Gottesappelle an. Trotz alledem überwiegen die Differenzen. In den Schriften Téresa de Ávilas etwa finden sich exemplarisch für die Gattung der mystischen Literatur Demut und Bittstellertum gegenüber Gott; in den Schriften Hilts ist ein

<sup>287</sup> Theresia von Jesu, *Die Seelenburg* (Anm. 285), S. 29.

provokanter Ton beherrschend.

### ***Sexualität und Kreatürlichkeit***

Die poetische Ausarbeitung des Gegensatzpaares Geist und Körper(lichkeit) springt als bestimmendes Element der Schriften Hilda Hilts unmittelbar ins Auge. Die Hermetik des Geistes und die provokante Vulgarität der selbst deklarierten ersten Pornographin der brasilianischen Nation<sup>288</sup> sind zu den beliebtesten, da meist besprochenen Themen der Sekundärliteratur avanciert. Ich möchte den analytischen Leitbegriffen der Pornographie und der Obszönität jedoch einen theologisch inspirierten Begriff entgegensetzen: den der Kreatürlichkeit.<sup>289</sup> In mittelalterlichen Personifikationstheorien wird, so ist bereits an anderer Stelle gezeigt worden, von einer De-Figurierung oder einem Verstummen – nach de Man *de-facement*, allerdings anders definiert, nämlich als dialektische Umschlagfigur der Prosopopoeia selbst – der Figuren gesprochen, die den Personifikationen leibhaftig begegnen. Diese De-Figurierung akzentuiert, so würde ich präzisieren wollen, ihren Status als Kreatur. In der christlichen Vorstellungswelt bindet uns als Menschen der Charakter als Kreatur zurück an die Welt: Leiblichkeit und Endlichkeit verbinden uns mit der Welt der Schöpfung, mit Tieren und Pflanzen. Die exzessive Sexualität der Hilts'schen Figuren hat nicht nur mit einem Anruf des Göttlichen durch die Provokation zu tun, sondern mit dem zutiefst christlichen Status des Menschen als Kreatur, der geworfen ist in die Welt und sich als Spielball höherer Mächte erfährt. Die Sexualität wird auch in ihren transgressiven Momenten der expliziten Homosexualität, des Analverkehrs, Inzests und der Gewalt stets ambivalent von Hilda Hilts inszeniert. Auf der einen Seite trennt die leibliche Seite des Menschen, vor allem sein sexuelles Begehren, ihn vom Göttlich-Reinen. Auf der anderen Seite werden die sexuelle Vereinigung und auch die einseitigere Inbesitznahme beim sexuellen Akt als ein Bild der Annäherung an Gott gefasst. Ein Angehören (*Pertencer*) und Sich-

<sup>288</sup> Foster, *Sexual Textualities* (Anm. 270), S. 41.

<sup>289</sup> In der Sekundärliteratur zum Topos der Pornographie als Gattungsbezeichnung für einige Texte Hilda Hilts streiten sich die Wissenschaftler(innen), ob es sich nun um genuine Pornographie handelt oder nicht. Deneval Siqueira de Azevedo Filho bestreitet dies vehement. Seiner Meinung nach ist die Autorin in ihrem Versuch gescheitert, Pornographie zu schreiben, da Momente der Ironie, Selbstreflexivität und Intellektualität sowie schwarzen Humors immer wieder durchbrechen (Azevedo Filho, *Holocausto* (Anm. 270), S. 20, 42 u.a.). Die Frage ist jedoch, ob Hilda Hilts jemals wirklich herkömmliche Pornographie verfassen wollte oder ob ihre Ankündigung nicht vielmehr ein Marketingstreich war. Die Frage ob es sich um Pornographie handelt oder nicht, halte ich daher für irrelevant. Es muss allerdings bedacht werden, dass ich in dieser Arbeit nicht die angeblich pornographische Trilogie Hilda Hilts („O caderno rosa de Lori Lamby“, „Cartas de um sedutor“, „Contos d'escárnio“) behandle, sondern andere Texte in den Vordergrund der Analyse gestellt habe.

Einfügen (*Caber*) im Gegensatz zu einem Unterschieden-Sein (*Separar*) ist mit der Erfüllung des Begehrens verbunden. Eben diese Ambivalenz ist dem Begriff des Kreatürlichen eigen. So schreibt Julia Lupton in einem äußerst interessanten Artikel zu Shakespeare's Caliban als Kreatur, mit Bezug auf Walter Benjamin:

Following Rosenzweig, Benjamin identifies the creaturely with a peculiar form of consciousness, impelled by idealism yet forever earthbound by the weight of corporeality, at once sullen angel and pensive dog. From one point of view the Creature is too much body, collecting in its leaden limbs the earthiness and passionate intensity of mere life uninspired by form. From another the Creature suffers from too much soul, taking flight as "speculation", as reason soaring beyond its own self-regulating parameters toward a second-order materiality of signifiers unfixed to signifieds. (...) Benjamin encounters this creaturely melancholy in "the gaze of a dog" precisely because the Creature, caught between mud and mind, dust and dream, measures the difference between the human and the inhuman while refusing to take up residence in either category.<sup>290</sup>

In Benjamins Schriften, besonders im hier relevanten Trauerspielbuch und in den Essays zu Kafka, ist die Kreatur in ihrem Fortbestehen auch ein Zeichen der uneindeutigen Säkularisierung. Im Barock ist der Mensch erstmals der Geschichte und ihrer Grausamkeit ausgesetzt, verkörpert in der Figur des Tyrannen, als einem Gott, der dennoch als *ultima ratio* nicht aufgegeben wird. Bei Kafka ist der moderne Mensch Kreatur im Anblick des Gesetzes.<sup>291</sup> Bei Hilst spielt die profane Geschichte im Hinblick auf die Kreatur und ihre Sexualität insofern eine Rolle, als dass Brasilien, von der Autorin als Pornokratie bezeichnet, den gesellschaftlichen Kontext ihrer literarischen Ausflüge ins Genre der Pornographie bildet.<sup>292</sup> Der Sexualisierung einer Marktwirtschaft und Konsumgesellschaft ausgeliefert, muss der Mensch als Kreatur seine Leiblichkeit in eigenen, teils exzessiv anmutenden Worten neu erfinden, um die „göttliche“ Seite seiner selbst zu wahren. Lupton resümiert zutreffend:

The creature thus isolates a profane moment within the idealism of theology and defines in its very primitivism a possible face of modernity, understood not as the negation but as the remainder of a theological vision.<sup>293</sup>

<sup>290</sup> Julia Reinhard Lupton, „Creature Caliban“, in: *Shakespeare Quarterly* 51 (2000), Nr. 1, S. 5.

<sup>291</sup> „In Kafkas's universe, the "natural historical" dimension of law that gives rise to the allegorical sensibility comes to be registered as a chronic state of agitation and disorientation, a perpetual state of exception/emergency in which the boundaries of the law become undecidable. There the dimension of creaturely life is an index of an ongoing and passionate subjection not to a Creator God or even to a sovereign whose legitimacy is figured on the model of the Creator, but to an agency, a master's discourse, that has been attenuated and dispersed across a field of relays and points of contact that no longer cohere, even in fantasy, as a consistent "other" of possible address and redress." (Eric L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago und London 2006, S. 21f) Die Verbindung von Gesetz und Kreatürlichkeit wird uns auch im achten Kapitel zu Ariano Suassuna wieder begegnen.

<sup>292</sup> Vgl. Anm. 289.

<sup>293</sup> Santner, *On Creaturely Life* (Anm. 291), S. 21.

Während in den *autos sacramentales* eines Anchieta die Kreatur Mensch vor allem dem Spiel der Dämonen und der rettenden Intervention von Tugendpersonifikationen ausgesetzt war, so ist sie bei Hilts an die ihrer Konstitution eigenen Gegensätze unmittelbar verwiesen, an die Widersprüchlichkeiten ihrer Leiblichkeit und Seele.

In dieser Art und Bedeutung der Sexualität spielt dann das Geschlecht keine Rolle mehr. So sind die Erzählerfiguren meist androgyn gefasst, auch weil sie sich in so vielen Prosopopoeie widerspiegeln, das ihr Geschlecht unerkennlich gemacht wird. Das hat jedoch meiner Meinung nach wenig mit einer politisch bedeutsamen Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen zu tun als vielmehr mit der allgemeinen Wesenheit als Kreatur, für die weder Kategorien wie weiblich und männlich, noch menschlich und unmenschlich, eine Rolle spielen. Daher die vielen Tiere in den Texten Hilts, die den Prosopopoeie an die Seite gestellt sind. Kulawik dagegen konstatiert mit Bezug auf die Erzählung „Kadosh“ (oder, in früheren Editionen des Textes, *Quados*): „La función del cuerpo sexualmente ambiguo en Quado's es primordial para alcanzar un estado de reconciliación con las diferentes facetas de su propio ser (¿andrógino?) y con la divinidad como una entidad indeterminada.“<sup>294</sup> Die Ambivalenz des Göttlichen oder der Gottheit, wie Kulawik sagt, ist jedoch mit menschlichen und sprachlichen Mitteln nicht eindeutig zu diagnostizieren, sicher jedoch ist die Irrelevanz des Geschlechts für die Kreaturen. Und diese Kreatur kann als Folgeerscheinung der Personifikation und damit des Göttlichen bzw. des Gottes gefasst werden; in der Begegnung mit der Personifikation oder Prosopopoeia wird der Mensch zur Kreatur, und zwar Mann und Frau, Tier und Mensch, zugleich.<sup>295</sup>

Im Begriff der Kreatur liegt nicht nur die Struktur der Personifikation und Prosopopoeia mitbegründet und die Wichtigkeit der Leiblichkeit erklärt, sondern, die Etymologie verweist bereits darauf, auch die Kreation oder der textuelle Schöpfungsakt wird durch sie reflektiert. Als Kreatur ist auch das sprachliche Vermögen begrenzt in der möglichen Repräsentation des Göttlichen.<sup>296</sup>

<sup>294</sup> Kulawik, *Travestismo* (Anm. 270), S. 121.

<sup>295</sup> Ein anderes Moment der Kreatürlichkeit in Zusammenhang mit der Personifikation sind Personifikationen der Natur, die deren Allmacht und Vorgängigkeit zum Ausdruck bringen. Es gibt eine Studie zu dieser Form der Personifikation, in welcher der Autor sein Ziel folgendermaßen beschreibt: „More pragmatic than neo-Aristotelian, my approach is, I believe, fitting for my end: to analyze personification as a tool that some writers use to respond to – provide an alternative worldview to – the anthropocentric paradigm.“ (Bryan L. Moore, *Ecology and Literature. Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-First Century*, New York 2008, S. 3).

<sup>296</sup> Vgl. auch Sigrid Weigel bzgl. Benjamins Kreatur- und Schöpfungsbegriff: „Erst durch eine Bezugnahme auf die heilige Ordnung wächst dem Begriff des Lebens eine Bedeutung zu, durch die es mehr ist als das bloße Leben. Diese über-natürliche Dimension des Lebensbegriffs geht auf die biblische

### 3. Selbstreferentialität

Es existiert im Werke Hilda Hilsts eine Personifikation der Sprache, genauer gesagt der literarischen Sprache oder Literarizität, die zugleich für die Selbstreferentialität stehen mag: die PALAVRARA (von *palavra*, Wort). Es ist eine Dame mit voluminösem roten Hintern, die ein geschwollenes altertümliches Portugiesisch spricht, doch zugleich vom Protagonisten Ruiska hofiert wird und alle Ehrerbietung erfährt. Die Literarizität ist damit als doppeldeutig gekennzeichnet: als künstlich, aber auch mächtig. Es ist, als verweise sie auf Form und Inhalt, auf Rhetorik und Semantik, Trope und Sinn. An genau diesem Spannungsfeld arbeiten sich die Texte Hilda Hilsts mühsam ab. Formal und technisch gesehen sind die Texte äußerst durchdacht und experimentell, manchmal durch reine Lust an den Worten gekennzeichnet. Und doch steht die Suche nach Gott, der Versuch einer Sinnggebung, im Zentrum ihres Schaffens, wie diese Arbeit zu zeigen versucht.<sup>297</sup> Beide Pole werden durch die Figur eines Bruchs vermittelt. Hilst nutzt dafür den Begriff der Mesoklise, aus der Grammatik stammend und eine ungewöhnliche Stellung der Objektpronomen beschreibend: „A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre.“<sup>298</sup> (Die Mesoklise ist wie eine Kolik mitten im Diskurs: sie kommt immer.) Die Kolik im Diskurs arretiert den Leser, macht innehalten und verweilen bei der Verwunderung. Diese Verwunderung ist nötig, um aus dem Wörterdickicht des Diskurses zur Frage nach dem Sinn zu gelangen. Die formelle Experimentierfreude wie auch die Lust an der Provokation können unter diesem Blickwinkel betrachtet werden. Intertextuelle und intratextuelle Verweise, als *mise en abyme* fungierend, Vermischung der Gattungen und Stimmenchor der Prosopopoiie dagegen verdichten das Dickicht und machen den Weg zu IHM, dem Göttlichen, unkenntlich. Die Unfassbarkeit der Prosopopoiie und die Artifizialität der ausgestalteten Personifikation bedingen also beide die für Hilst unausweichliche selbstreferentielle Reflexion – wie Narziss seinem eigenen Spiegelbild nicht entkommt.

---

Vorstellung des menschlichen Lebens als Teil der göttlichen Schöpfung zurück und erhält ihre besonderen Konturen durch die dieser Überlieferung innewohnende Vorstellung einer Gottebenbildlichkeit des Menschen (...). Ganz anders das menschliche Schaffen, das grundsätzlich unterschieden ist von der Schöpfung: Seine Ergebnisse oder Produkte sind Artefakte oder, wie Benjamin sagt, Gebilde.“ (Weigel, *Walter Benjamin* (Anm. 36), S. 10.)

<sup>297</sup> Die Zentralität der Suche nach dem Göttlichen im Werk Hilda Hilsts ist in der Sekundärliteratur thematisiert worden, allerdings zumeist bezogen auf einige spezifische Werke oder Gattungen (vgl. für die frühe Prosa, die auch hier behandelt wird, Renato Suttana, „Hilda Hilst: A Ficção em Busca de Deus“, 2006, S. 133-144.)

<sup>298</sup> Hilst, *Fluxo-Floema* (Anm. 280), S. 25.

### **Subjektkonstitution**

Der Begriff des Subjekts ist hier von der Subjektivität zu unterscheiden. Ein genuines Subjekt, das als Redeinstanz abzugrenzen wäre, also eine Identität besitzt, ist in den narrativen Hilst'schen Texten systematisch verstellt und schwerlich anzutreffen. Der Begriff des Subjekts ist in dem der Kreatur aufgegangen. Als Wesen oder lebendes Etwas bin ich Kräften ausgeliefert; das selbstbestimmte, rationale, identitäre Subjekt ist als Konstruktion enttarnt. Zugleich ist die Kreatur im christologischen Sinne als aufgehoben in einer durch die Offenbarung uns zugänglichen Schöpfungsgeschichte nicht mehr denkbar. Der Mensch ist Kreatur, wie Tier und Pflanze; das Gesicht-Haben, das ihn auf den ersten Blick von den anderen lebenden Wesen unterscheiden mag, ist letztlich sprachlich verfasst. Der Mensch kann aber aus der Sprache nicht heraus. Er kann als Kreatur nicht aus dem Blickwinkel der Tiere, Pflanzen oder Gottes sprechen. Damit ist seine Subjektivität gegeben, wenn auch fragmentiert und illusionär. Und ein Narzissmus begründet, der als Selbstreferentialität des Textes in der Postmoderne auch eine Reflektion der Sprache und der sprachlichen Verfasstheit aller Wahrnehmung ermöglicht.<sup>299</sup>

Die Subjektivität ist allerdings nicht individuell, einzigartig, dem Einzelnen zugehörig. Denn die Formgabe durch die Sprache bedingt auch das, was überhaupt ausgedrückt werden kann.<sup>300</sup> Angesichts dieser Konstellation – in der Wesenheit Kreatur, in der Repräsentation sprachlich gebunden, d.h. nicht einzigartig-individuell, sondern rein menschlich – ist das Göttliche absolut ausdruckslos. In der menschlichen Gestaltung des Nicht-Menschlichen bzw. Nicht-Kreatürlichen begeben sich in ein verzehrendes Kräftefeld der Widersprüche. In der festgelegten Form des Ausdrucks durch die Konvention, wie im *auto sacramental*, oder in Ode und Elegie, ist in der

---

<sup>299</sup> Linda Hutcheon diskutiert in ihrem grundlegenden Werk „Narcissistic Narrative“ Formen der Metafiktion bzw. der selbstreferentiellen Kommentierung. Sie betont jedoch gleich zu Beginn ihrer Studie, das Adjektiv „narcissistic“ sei nicht negativ gemeint: „Narcissistic“ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive.“ (Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, New York & London 1980/1984, S.1) David William Foster konstatiert einen solchen Narzissmus in den (pornographischen) Werken von Hilda Hilst: „In a sense, the fuguelike nature of Hilst's text (...) excludes the possibility of any counternarrative, or any dialogic interaction, as the pornographic is a textual coordinate of a sexual violence that excludes any resistance, any alternative, any antiphonic response.“ (Foster, *Sexual Textualities* (Anm. 270), S. 45.)

<sup>300</sup> „Der fiktive Charakter des lyrischen Ichs indessen relativiert, was man nun noch Ausdruck nennen kann. (...) Was hier Ausdruck heißen kann, repräsentiert nicht etwas diesem Ausdruck Vorgängiges; es trägt nach und produziert im Akt des Nachtragens etwas, dessen Darstellbarkeit sich nicht in Rücksicht auf Vorliegendes erschöpft, im Gegenteil Vorherliegendes allenfalls mit Rücksicht auf Darstellung zu erschließen erlaubt.“ (Haverkamp, *Laub voll Trauer* (Anm. 281), S. 16f.)

Wiederholung und Ehrerbietung an die Grenzen der Form der menschliche Status als Kreatur mit Bescheidenheit ausgefüllt und verweist *ex negativo* auf die umso größere Macht des Göttlich-Dämonischen. Im Werk Hilda Hilsts in seiner Gesamtheit wird sowohl durch klassische Oden als auch durch die Formensprache der Prosopopoiie dem Moment der Wiederholung und Form-gebung Rechnung getragen. In den Provokationen und dem stets aufblitzenden Humor und in der Ironie zeigt sich jedoch ein Hang zur Auflehnung gegen die Bescheidenheit, die das Göttliche abverlangt. Darin liegt ein ungelöster Widerspruch. Es ist, als wäre die Kreatur eben doch gerne Subjekt; hierin sind die Oszillationen begründet.

### ***Der Tod***

Der Tod hat vor allem kein Gesicht: „A morte não tem rosto.“ Das Gesicht-Haben schließt für Hilda Hilst zugleich die Auffächerung in viele Gesichter ein; wer ein Gesicht hat, hat viele Gesichter in sich verborgen. Das große und lebendige Gesicht dagegen ist göttlich; der Mensch ähnelt Gott in seinem Gesicht-Haben, aber zugleich ist das Gesicht Gottes ein anderes. Aber trotz allem: der Tod hat kein Gesicht und damit ist er zunächst einmal radikal unterschieden vom Menschen und vom Göttlichen. Er ist unkenntlich und unverfügbar als Gesichtsloser; er ist zugleich unausweichlich als Tatsache, eindeutig, und trotzdem zerschellen gerade an ihm die menschlichen Hoffnungen der Präsenz und des Sinnes, denn er bedeutet das Nichts. Nach Paul de Man ist es das Gesicht, was den Menschen ausmacht, doch es ist nicht natürlich gegeben, sondern sprachlich verfasst, indem in der Wahrnehmung der Einzelheiten erst das Ganze als Struktur erkannt werden muss. Das würde als Konsequenz für die Gesichtslosigkeit des Todes auch bedeuten, dass er ausdruckslos ist. Die Bedeutungen, die dem Tod und dem Göttlichen in der Poetik Hilsts zugewiesen werden, sind nach Derrida exemplarisch für die Kultur des Abendlandes:

Die Unterordnung der Spur unter eine erfüllte, im Logos zusammengefaßte Präsenz und die Erniedrigung der Schrift angesichts eines gesprochenen Wortes, welches seine eigene Erfüllung träumt: Gesten, nach denen eine Onto-Theologie, welche den archäologischen oder eschatologischen Sinn des Seins als Präsenz, als Parusie, als Leben ohne \*Differenz bestimmt, nachdrücklich verlangt. Was nur ein anderer Ausdruck ist für den Tod, die historische Metonymie, wo im Namen Gottes der Tod in Schach gehalten wird. Diese Bewegung eröffnet ihre Epoche in Gestalt des Platonismus und vollendet sich in der Zeit der infinitistischen Metaphysik. Allein das unendliche Wesen kann die Differenz in der Präsenz zum Verschwinden bringen. In diesem Sinn ist der Name Gottes, zumindest so, wie er in den klassischen Rationalismen zum Ausdruck kommt, der Name der Indifferenz schlechthin.<sup>301</sup>

<sup>301</sup> Derrida, *Grammatologie* (Anm. 86), S. 124f.

Als Gegenspieler Gottes wird für die Differenz der Tod stehen, die „historische Metonymie“. Wenn das Dämonische lediglich eine Seite des Göttlichen zu sein scheint, dann bleibt dem Tod allein die Personifikation der Differenz. Dass er kein Gesicht trägt, das erkennbar für den Menschen wäre, heißt auch, dass der Mensch oder die Kreatur zur klaren Wahrnehmung der Differenz nicht in der Lage sind und vor allem sie nicht auszudrücken vermögen. Hierin liegt ein selbstreferentieller Kommentar verborgen.<sup>302</sup>

#### 4. Der Hermeneutische Versuch

##### „FLUXO“ [Flux]

Die Erzählung beginnt mit einer Parabel, die, merkwürdig anmutend, doch den Kern der erzählten Geschehnisse in sich verdichtet und in merkwürdig-denkwürdige Bilder fasst. Das Prinzip des Lebens oder des Lebendigen ist in eine Trinität der Figuren und Identitäten gefasst: ein kleiner Junge, eine Blume, ein Tier, d.h. Menschen-, Pflanzen-, Tierwelt:

Uma vez um menino foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menino viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menino vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menino vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem que esperar meninos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menino, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação.<sup>303</sup>

Einmal ging ein kleiner Junge nahe der Quelle Chrysanthenen pflücken, eines sonnigen Morgens. Chrysanthenen? Ja, diese saftigen gelben. Nahe der Quelle war ein dunkler Fluss, im Fluss war ein fürchterliches Tier. Da sah der kleine Junge eine zerrissene Chrysanthe und sagte ai, die Arme ist ja ganz kaputt, da fiel er in die Quelle, da ging er in die Richtung des Flusses, da da da fiel er in den Fluss, ich werde beten, er kommt bis zum Ufer, da nehme ich ihn. Es geschah aber, dass das fürchterliche Tier beobachtete und bei sich dachte oi, der kleine Junge wird die Chrysanthe nehmen, oi wie gut, er wird in die Quelle fallen, oi noch ist er nicht gefallen, oi er läuft zum Ufer des Flusses, oi wie gut gut, ich werde meinen Hunger stillen, oi ist jetzt, ich werde beten und der kleine Junge kommt in meinen Mund. Oi er kam. Ich kaue, ich kaue. Aber denke daran, wenn du das fürchterliche Tier bist, dann musst du nur auf die kleinen Jungen an den Ufern deines Flusses warten und sie verschlingen, wenn du die saftige und gelbe Chrysanthe bist, dann kannst du nur darauf

<sup>302</sup> In der Dissertation Rosanne Bezerras de Araújo aus dem Jahr 2009 mit einer komparatistischen Studie Hilda Hilts und Samuel Becketts wird ein Zusammenhang zwischen dem Tod und der narrativen Verfahrensweise etabliert: das Herausögern des Endes der Erzählung bzw. die Auflösung der klaren Strukturen und damit auch eines Endes, kann als Widerstand gegen den Tod gelesen werden (siehe Rosanne Bezerra de Araújo, *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst*, João Pessoa 2009).

<sup>303</sup> Hilda Hilst, „Fluxo“, in: *Fluxo-Floema* (Anm. 280), S. 19f.

warten, gepflückt zu werden, wenn du der kleine Junge bist, dann musst du immer die Chrysantheme suchen und das Risiko in Kauf nehmen. Verschlungen zu werden. Oi ai. Es gibt keine Erlösung.

Unwiderruflich wird das Tier im Fluss die kleinen Jungen verschlingen, unwiderruflich werden die Blumen gepflückt, und unwiderruflich werden die kleinen Jungen auf die Suche nach Blumen gehen und das Risiko des Verschlungenwerdens auf sich nehmen müssen. Die Parabel scheint die Suche des Menschen nach dem Schönen, dem Leuchtend Gelben, dem Licht, dem Lebendigen oder dem Göttlichen zu beschreiben, bei dem das menschliche Wesen viel riskiert, das Verschlungenwerden und Nicht-Mehr-Bestehen. Das *ai* des Menschen und das *oi* des Tieres im Fluss beschreiben auch onomatopoetisch die Vielheit der Perspektiven. Die Parabel bricht ab und der Ich-Erzähler spricht aus seiner Perspektive, auf einer anderen Erzählebene, aus einem Leben als Schreibender. Im Prozess des Schreibens bilden sich in ihm Figuren aus:

dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska – Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah.<sup>304</sup>

drinnen in mir, dieser, der sich jetzt konstituiert, drinnen in mir das, was sich schon konstituiert hat, drinnen in mir die Menge, die sich noch konstituieren wird. Einige kenne ich gut. Sie zeigen das Gesicht, so gefällt es mir, sie treten mir entgegen, so gefällt es mir, sie spucken einige Male in meinen Mund, so gefällt es mir. Mir gefällt es, dem entgegenzutreten, der sich zeigt. Schau hier, Ruiska – Ruiska bin ich, ich heiße Ruiska für diese, die sich jetzt konstituieren, für die, die sich konstituiert haben, für die Menge, die sich konstituieren wird, und um keine Zeit zu verlieren, muss ich sagen, dass meine Frau Ruisis heißt und mein Sohn Rukah.

Ruiska, Ruisis und Rukah bilden hier die Protagonisten-Trinität, in gewisser Hinsicht Spiegelbild der Trinität des Lebendigen, Mensch, Pflanze, Tier. Doch der Schreiber Ruiska muss zugeben, dass trotz aller Gesichter und Stimmen, die sich in ihm ausbilden und ihn umgeben, das Ausdrucklose als solches doch verbleibt: „Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável.“<sup>305</sup> (Ich sage: schau her, das Unerkennbare ist undenkbar, das Unerkennbare ist unermesslich, das Unerkennbare ist unkonsumierbar, ist unsagbar.) Und mehr noch, von diesem Ausdruckslosen, das unerreichbar bleibt, unterscheidet sich Ruiska zutiefst. Negativität (Un-) und Differenz begründen die Unverfügbarkeit des Ausdruckslosen. In Trinitäten deutet sich die Katachrese an. In Dialogen mit einer autoritären, aber nicht zugeordneten Stimme wird Ruiska die

<sup>304</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>305</sup> Ebd., S. 24.

Unmöglichkeit der Kenntnis klar; dementsprechend definiert er sich als Mensch wie folgt: „Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível.“<sup>306</sup> (Wer bist du, Ruiska? Was? Ist gut, ist gut, ich bin ein Schwein mit dem Wunsch, Flügel zu haben. Wer ist es, der dich zum Schwein gemacht hat? Der/Das Unerkennbare.) Schwein mit Flügeln, Körper und Geist, so definiert sich die Kreatur Mensch und damit Ruiska.<sup>307</sup>

In diesem Zusammenhang, der Zusammenhang mit dem Ausdruckslosen, stehen die metasprachlichen Aspekte, die in der Erzählung thematisiert werden. Die explizite Selbstreferentialität ist um den Begriff der *mesóclise* zentriert:

A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo. Agora, por exemplo, dormi durante duas horas depois de olhar para a mesóclise. E olhem que foi pouco, normalmente eu durmo durante dois dias depois de uma mesóclise.<sup>308</sup>

Die Mesoklise ist wie eine Kolik mitten im Diskurs: sie kommt immer. Und nicht nur das, die Mesoklise kommt und du bleibst wie gebannt vor ihr stehen, denkst über sie nach, bist wie dumm, während du sie anschaust. Es braucht sehr lange, bis man sich erholt hat. Ja. Es braucht sehr lange. Jetzt, zum Beispiel, habe ich während zwei Stunden geschlafen, nachdem ich die Mesoklise angeschaut habe. Und sehen sie, das ist wenig gewesen, denn normalerweise schlafe ich während ganzer zwei Tage nach einer Mesoklise.

Das Plötzliche und Unterbrechende der Mesoklise in der portugiesischen Sprache, welche die Stellung der unbetonten Objektpronomen inmitten des Verbs, zwischen Infinitiv und Endung, beschreibt, spielt hier die bedeutendste Rolle – einer Epiphanie gleich. Der Fluss oder Flux (*fluxo*, wie der Titel der Erzählung) der Wörter und Sätze, des Textes und zugleich des Wortschwall der fiktiven Figur Ruiska, werden durch eine solche doch eher ungewohnte Konstellation unterbrochen. Ruiska spricht: „Bem, não há nada como uma mesóclise depois da outra. Quando se está a salvo.“<sup>309</sup> (Also, es gibt nichts wie eine Mesoklise nach der anderen. Wenn man gerettet ist.) Und doch wird der Flux der Verwandlungen wieder aufgenommen:

Estou pronto. Começo a sair de mim mesmo. É doloroso sair de si mesmo, vem uma piedade enorme do teu corpo, uma piedade sem lágrimas, é, Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha matéria escassa, eu atravessando as paredes, que alívio, eu no jardim, subindo no tronco, sentado nos galhos, eu me alongando como um

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Das Schwein ist ein wiederkehrendes Motiv in der Poetik Hilda Hilts. Es steht für das Körperliche des Menschen, ist zugleich aber als göttlich-heilig zu verstehen. Das Schwein ist in der Bibel das unreine Tier par excellence, siehe etwa Lev 11,7.

<sup>308</sup> Ebd., S. 25.

<sup>309</sup> Ebd.

peixe-espada, eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos<sup>310</sup>

Ich bin bereit. Ich fange an, aus mir selber herauszutreten. Es tut weh, aus sich selbst herauszutreten, es entsteht ein enormes Mitgefühl mit deinem Körper, ein Mitgefühl ohne Tränen, ja, Ruiska, dein Körper ist alt, deine Schultern sind magerer geworden, deine Brust ist eingesunken, du, mit deiner dichten Materie, ich mit meiner spärlichen Materie, ich Mauern durchschreitend, was für eine Erleichterung, ich im Garten, den Stamm hochklettern, in den Ästen sitzend, ich mich streckend wie ein Schwertfisch, ich mich in alle Bäume verwandelnd, alle Stiere, alle Wiesen, Kräuter, Kletten

Nach der Einswerdung mit dem Universum und dem Verlassen des Körpers, kehrt Ruiska in sich selbst zurück, um vom Tod seines Sohnes Rukah zu erfahren, der starb, nachdem Ruiska die Mesoklise benutzt hatte. Der Flux wurde unterbrochen; der Sohn starb, die Ordnung der Dinge wurde gestört.

An dieser Stelle der Erzählung klärt sich, wie eng die Parabel-Figuren – Mensch, Pflanze, Tier – mit Ruiska, Ruisis, seiner Frau, und Rukah, seinem Sohn, zusammengehören. Nach der Nachricht vom Tod seines Sohnes geht Ruiska in die Küche und isst ein Stück Kuchen: „mastigo um pedaço de bolo, (...) apenas mastigo um pedaço de bolo, pedaço de bolo que o meu filho gostaria de mastigar, mastigo por ele“<sup>311</sup>. (ich kaue ein Stück Kuchen, (...) ich kaue nur ein Stück Kuchen, ein Stück Kuchen, das mein Sohn gerne kauen würde, ich kaue für ihn) Die Wiederholung des Verbs „mastigar“/„kauen“, das auch in der Parabel zu Beginn, in eine auffällige syntaktische Komposition gebracht, wiederholt wird, fungiert hier als Hinweis auf die textinterne Strukturierung und einen wichtigen Sinnzusammenhang. Ruiska wäre demnach das Tier im Fluss (das Göttliche), Rukah der kleine Junge (der Mensch, die Kreatur) und Ruisis die Blume (die Schönheit). Der Tod des Jungen Rukah nach der Mesoklise, der Epiphanie, würde damit wiederum die Gefährdung des Menschen als Kreatur bei der Begegnung mit dem Göttlichen beschreiben. Zugleich sind jedoch alle Ruiska, daher lösen sich diese (simplen) Zuweisungen letztlich in Nichts auf. Überdies wird Rukah mit dem „cornudo“, dem Gehörnten, in Verbindung gebracht: „Às vezes eu penso que Rukah é filho do cornudo, porque Ruisis é boazinha.“<sup>312</sup> (Manchmal denke ich, dass Rukah der Sohn des Gehörnten ist, denn Ruisis ist gut.) Dieser Rukah ist ein Kind und ein Trickster. Er verbrennt die Masken Ruiskas:

Outra coisa: eu, Ruiska, tinha várias máscaras de cera, belíssimas, estupendas. Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero

<sup>310</sup> Ebd., S. 26.

<sup>311</sup> Ebd., S. 29.

<sup>312</sup> Ebd., S. 30.

dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e ele: pai, olha como você mesmo derrete bonito.<sup>313</sup>

Apropos: ich, Ruiska, hatte verschiedene Wachsmasken, wunderschöne, fantastische. Eines Morgens sehe ich Rukah vor einem improvisierten Herd aus Ziegeln und drinnen im Kessel meine Masken, d.h. nur eine fast zerstörte Nase, die Hälfte fantastischer Köpfe, und er: Vater, schau wie du selbst so schön zerschmilzt.

Das Verhalten Rukahs kann als zerstörerisch, aber auch als befreiend und wahrheitsstiftend gesehen werden. Als Trickster-Mensch wäre Rukah eine Provokation des Göttlichen, dessen Masken er zerstört – eine Strategie, die Hilda Hilst in ihren Apostrophen an das Göttlich-Dämonische verfolgt.

Nach dem Tod Rukahs scheinen sich die dämonischen Figuren sogar zu multiplizieren. Plötzlich ist die Frau des Gehörnten zu Besuch, schließlich tritt ein Zwerg auf den Plan, den Ruiska vorerst für den Geist seines verstorbenen Sohnes hält. Der Zwerg hat ein lächerliches Aussehen, spricht gebildet und geschliffen, eine Witzfigur:

Hi, o anão é um letrado, meu Deus. Posso olhar para você? Claro, ele disse. HO HO HO GLU GLU GLU, eu não pude me conter, ele parece uma pêra, não, um abacate, a cabeça eu quero dizer. De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua. E veio fazer o quê? Agora ele ri: gli, gli, gli.<sup>314</sup>

Oje, der Zwerg ist ein Schriftkundiger, mein Gott. Kann ich dich anschauen? Klar, sagt er. HO HO HO GLU GLU GLU, ich konnte nicht an mich halten, er gleicht einer Birne, nein, einer Avocado, der Kopf, will ich sagen. Woher kommst du? Vom Darm, der Kloake des Universums, von der dunklen Sichel des Mondes. Und warum? Jetzt lacht er: gli, gli, gli.

Während der Zwerg in diesen Schilderungen, vor allem seines Äußeren, als ein autonomes Wesen erscheinen mag, so ist er doch, wie alle Figuren, in Ruiska selbst zu lokalisieren. Explizit sagt Ruiska:

O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada, nem eu as colocaria aqui por nada, entende, anão?<sup>315</sup>

Mein Inneres ist trübe, mein Inneres will sich ganz erzählen, will sagen, dass Ruisis, Ruiska, Rukah drei Dinge sind, die sich hier zusammenfanden mit einem bestimmten Ziel, sie sind auf dem Weg irgendwo hin, sie werden jemand sein, sie können hier nicht für nichts sein, auch ich würde sie nicht für nichts hier platzieren, verstehst du, Zwerg?

---

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Ebd., S. 35.

<sup>315</sup> Ebd., S. 37.

Ruiska, der als Autor und intellektueller Schreiberling geschildert wird, scheint sich hier als seine eigene Kreation darzustellen, inklusive seiner (also imaginären) Familie. Den Zwerg, so Ruiska, müsse jeder sich selbst schaffen, seinen eigenen Zwerg, Zwerge, Dämonen oder Trickster sind individuelle Wesen, zugeschnitten auf den, dem sie erscheinen.

Im Folgenden spricht Ruiska zu dem Zwerg, spricht von seiner Seele, seiner Suche, ein Bekenntnis. In dem Zwiegespräch fällt dem Zwerg die Rolle zu, Ruiska zu Selbsterkenntnis zu verhelfen:

Uma coisa agora. O anão acaba de me dizer o que ele ouviu por aí. Diz, anão, outra vez. Ele diz: velho Ruiska, dizem que tu és “como uma coluna grega que não contente com sua sofrosine, retorça-se sobre o seu pedestal“. OHOHOHOH, glu glu glu, isso é muito bom, eu sou mesmo assim, tu vês, me presenteei com Ruisis, eliminei Rukah, dei vida a ti, dei-te vida, te dei, oh Senhor<sup>316</sup>

Eine Sache jetzt. Der Zwerg hat mir gerade gesagt, was er so gehört hat. Sag es, Zwerg, noch einmal. Er sagt: alter Ruiska, sie sagen du bist „wie eine griechische Säule, die nicht zufrieden ist mit ihrer Sofrosyne, ihrer besonnenen Gelassenheit, die sich auf ihrem Sockel windet“. OHOHOHOH, GLU GLU GLU, das ist sehr gut, ich bin wirklich so, du siehst es, ich habe mich mit Ruisis beschenkt, habe Rukah ausgeschaltet, habe dir Leben gegeben, dir Leben gegeben, dir gegeben, oh Herr

Ruiska ist selbst Schöpfer geworden; in der poetischen Handlung des Personifizierens erschafft er Gestalten, lehnt sich gegen das Menschsein und seine Beschränkungen, die Kreatürlichkeit, auf. Ruiska ist keine unbewegte Statue der besonnenen Gelassenheit mehr, sondern er windet sich auf seinem Podest. Er erschafft Leben, aber er tötet auch, nimmt den Gestalten die Stimme und das Leben. In der Erzählung kommen die Erschaffenen, die Figuren, nun zu Wort: Ruisis spricht, abgelöst von der Stimme des Gehörnten. Schließlich spricht eine nicht eindeutig zu identifizierende Stimme, ein Rukah, der aber doch unabhängig von dem geschaffenen Wesen Rukah zu sein scheint. Die Stimmen mehren sich, der Chor wird zur Überforderung, was sich auch an der Sinnlosigkeit bestimmter sprachlicher Fragmente festmachen lässt, wie im folgenden Zitat:

Goi, goi, pai coração de boi, pão pão Joana de Rouão, goi, goi, o pai não sabe o que de dentro de mim é, eu sou três, perfeito querubim com o buraco da mãe e o mais comprido do pai, eu sou criança de muito entendimento, de muita verdade, de muita poesia, é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir porque o que vale é a poesia e não tratados, fantasmagorias do pai, o que vale é a planície doirada, o vale cor de beterraba, o que vale é o três dentro de mim, noiteaurora, pombamora, branco e vermelho dentro de mim, goi goi alecrim, goi goi espigão, goi goi roseiral-mirim. Eu sou três. Eu amo Ruisis e amo Ruiska, odeio Ruisis e odeio Ruiska, amodeio Rukah.<sup>317</sup>

<sup>316</sup> Ebd., S. 43.

<sup>317</sup> Ebd., S. 50. Die folgende Übersetzung kann die Reime natürlich nicht mit übertragen. Der kindische Nonsense-Charakter des Zitats wird damit auf Deutsch nur unzureichend deutlich.

Goi, goi, Vater Stierenherz, Brot Brot Jeanne d'Arc, goi, goi, der Vater weiß nicht, was aus mir innen heraus ist, ich bin drei, perfekter Querubin mit dem Loch der Mutter und dem Langen vom Vater, ich bin ein sehr verständiges Kind, mit viel Wahrheit, viel Poesie, es ist nötig zu kauen, was Vater schreibt, kauen und runterschlucken, denn was zählt ist die Poesie und nicht Traktate, Phantasmagorien des Vaters, was zählt ist die vergoldete Ebene, das Tal mit der Farbe roter Beete, was zählt ist die drei in mir, Nachtmorgendämmerung, Taubebrombeere, weiß und rot in mir, goi goi Rosmarin, goi goi Pflock, goi goi Rosenbeet. Ich bin drei. Ich liebe Ruisis und ich liebe Ruiska, ich hasse Ruisis und ich hasse Ruiska, liebehasse Rukah.

Es handelt sich um ein hybrides Wesen, weder männlich noch weiblich, mit allen Geschlechtsorganen vereint. Es ist das Eine Wesen, wahrhaft identisch, das alle Widersprüche und Gegensätze in sich überwindet. Dieser Eine spricht zu uns, dem Leser, der ihm in der Imagination Form verleihen muss, ohne dass Er durch eine Form wesentlich bestimmt sei:

Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realza, é ser casto e despuorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? (...) Então. Jesus não aparece, nem Azazel, nem algum de asa cor de gerânio e olhinhos cor de terra, de cornos doirados, rabo de trança, goi goi o mundo, o demônio, a carne, ai o sonho, asa bicéfala sobre os ombros, ai entrei no reino escamoso da memória, dentro de mim os vossos sopros, a algidez da hora, se eu me faço em dois, se eu me parto agora, o que fica de mim é um ou dois? Fica um resto de mim em ti? Ou ficas em mim? Ou ficamos os dois sobre uma laje rosa adornada de plumas e de serafins? Como me preferes? Eu grandalhão, menino assoberbado, gordo de culhões, ou eu menina miosótis, bracinha e púbis glabro? Como me preferem: eu alecrim, eu espigão, eu roseiral-mirim? Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta mestria e com maior gozo, trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas, porque vês Ruisis assim, ísis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multíflo, multisciente, multívio, multíssono, ai sim, principalmente multíssono, goi goi chin chin roseiral-mirim, e podes me chamar de Verissimus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, água lama pedra rocha perene em mim, e eu sou tão pequenininho, e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim e todas as manhãs chio, gorjeio, a minha laringe estremece em gois gois chins chins roseirais-mirins e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito, e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre na pedra, na terra, na lâmina mais aguda do rochedo, na.<sup>318</sup>

Ich will euch von meinem Drei-Sein erzählen, aber es ist so schwierig, goi goi, es bedeutet auf eine gesamte Art zu sein, voller Noblesse, es bedeutet, anständig und schamlos zu sein, es ist ein Sein, das ihr nur im Entstehen kennen könntet, es ist, wie einer Chrysantheme zu erklären, dass sie jetzt Kokon und später Morgengesang ist, es ist, wie das Entstehen eines Wesens zu erklären, das sich nur im JETZT kennt, ai wie ein NACHHER eines Wesens erklären, das sich nur im Moment kennt? (...) Also. Jesus erscheint nicht, auch nicht Azazel, auch nicht jemand mit einem geranienfarbenen Flügel und Äuglein von der Farbe der Erde, mit vergoldeten Hörnern, mit einem geflochtenen Zopf, goi goi die Welt, der Teufel, das Fleisch, ai der Traum, doppelter Flügel auf den Schultern, ai ich bin in das schuppige Reich der Erinnerung eingedrungen, in mir eure Atemzüge, die Kälte der Stunde, wenn ich mich in zwei mache, wenn ich mich jetzt teile, was von mir bleibt ist eins oder zwei? Bleibt ein Rest von mir in dir? Oder bleibst du in mir? Oder bleiben wir zwei auf einer rosafarbenen Steinplatte verziert mit Federn und Seraphinen? Wie bevorzugst du mich? Ich ganz groß, hochmütiges Kind, mit dicken Eiern, oder ich Mädchen Vergissmeinnicht, Ärmchen und unbehaarter Schambereich? Wie sie mich bevorzugen: ich Rosmarin, ich Pflock, ich Rosenbeet? Nimm meine noch warmen Hände,

<sup>318</sup> Ebd., S. 51ff.

galoppiere auf meinem Rücken, du, der mich liest, galoppiere, es wird nicht immer passieren, dass du jemanden siehst, der trifling things erzählt mit solcher Meisterschaft und noch größerem Vergnügen, trifling things denkst du, weil du Ruiska ganz aus Blättern siehst, weil du Ruiska so siehst, isis, unendliche Fasern, weil du mich siehst wie Adameva, zweifach ja, dreifach ja, vielgestaltig, vielig, vielflüssig, vielwissend, vielerig, vieltönig, ah ja, vor allem vieltönig, goi goi chin chin Rosenbeet, und du kannst mich Verissimus nennen, denn in mir gibt es eine Lawine der Wahrheit, es gibt ein ganz ungewöhnliches Wesen im Entstehen, Wasser, Schlamm, Stein, Fels beständig in mir, und ich bin so klein, und so wahrhaftig, dass die Vögel ihren Gesang in mir lernen und alle Morgen chio, zwischere ich, mein Kehlkopf streckt sich in gois gois chins chins Rosenbeete und danach schlafe ich ein mit der Fauna mit geöffnetem Mund auf der Brust, und ich gehe in die Erinnerung hinein, steige auf Felsen, gehe von Schneide zu Schneide, die Füße verletzend und danach die Hände und danach die Brust und den Kopf, der Kopf ist ein großes flüssiges Ei und das Eiweiß läuft über den Stein, in die Erde, über die schärfste Kante des Felsen, über.

Dieser Vielheit und Komplexität der Identitäten ist die Sprache, so scheint es oft, nicht gewachsen.

Als Sinnbild für die sprachliche Unverständlichkeit begegnet Ruiska der Personifikation *Palavrara* (*palavra* = Wort): „Sentai-vos, senhora, reclinaí-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferta. O altar. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada?<sup>319</sup> (Setzen Sie sich, verehrte Dame, lehnen Sie sich zurück. Die Macht zu sprechen ohne dass jemand versteht. Verstehe ich sehr gut, verehrte Dame. Die Macht zu schweigen. Die Opfergabe. Der Altar. Möchten Sie ein Kissen, verkleidet mit Taubenbrust?) Die noble Personifikation spricht in einem satirisch verzerrten altertümlichen Portugiesisch, vom Zwerg als Frau geschwollener Worte und, als physische Entsprechung, mit dickem rötlichem Hintern charakterisiert. Die *Palavrara* lässt Ruiska stumm zurück; der Zwerg hilft ihm, wiederum, pragmatisch auf den Boden der Tatsachen zurück:

Ruiska, o que queres dos homens? Que te entendam? Que te cocem a cabeça? Façam blu blu no teu pintinho? Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para...para, bem, para. Parabéns anão, elucidaste, as palavras enfim, as palavras...oh pervinca, oh begônia, sabes da begônia? Sabes do verme que é cortado em mil pedaços e que depois cada pedaço é um verme?<sup>320</sup>

Ruiska, was willst du von den Menschen? Dass sie dich verstehen? Dass sie dir den Kopf kratzen? Dass sie blu blu mit deinem Schwänzchen machen? Sag klar und deutlich, was du willst, die Wörter existieren um...um, gut, um. Glückwunsch Zwerg, du hast mich aufgeklärt, die Wörter also, die Wörter...oh Immergrün, oh Begonie, weißt du etwas von der Begonie? Weißt du etwas vom Wurm, der in tausend Stücke geschnitten wird und danach ist jedes Stück ein Wurm?

Die Sprache ist ebenso fragmentiert wie Ruiska, der mal Göttliches, mal Menschliches in sich zu vereinen scheint. In der Koexistenz, d.h. im Bewusstsein der

<sup>319</sup> Ebd., S. 55.

<sup>320</sup> Ebd., S. 68. Auch hier kann in der Übersetzung das Wortspiel „para, bem“ und „parabéns“ nicht übertragen werden.

Vielheit von Identitäten in sich und Prinzipien des Lebens, seiner Fragmentation, lebt Ruiska-Schreiberling passiv und aktiv in der Schöpfung.

„LÁZARO“ [Lazarus]

Hier tritt erneut ein Trickster-Wesen in das Zentrum der Erzählung: Rouah, der mit dem Teufel verglichen wird, aber zugleich die andere Seite Jesus bedeute, untrennbar von diesem zu denken sei.<sup>321</sup> Die Bibel als Intertext wird hier deutlich, bereits im Titel. Lázaro, der Wiederauferstandene, berichtet uns von der Existenz des Wesens Rouah.<sup>322</sup> Die Welt von heute erscheint als eine Welt ohne Gott, ohne sinnreichen Tod, als ein unüberwindbarer Abstand zur biblischen Welt, und Lázaro, der Weltengänger, verzweifelt an dieser Existenz. Die Erzählung beginnt aus der Perspektive des toten Lázaros. Lázaro beschreibt die Handlungen seiner Schwester zur Vorbereitung seines eigenen Begräbnisses, ihren Umgang mit seinem toten Körper, wie sie ihn aus- und ankleidet, wäscht, parfümiert, die praktischen Handgriffe im Umgang mit dem Tod. Im Moment seines Todes sieht Lázaro die Bäume und Früchte, die ihn umgeben, das nicht-menschliche Leben, das unbeseelte Leben. Im Sehen des Toten liegt eine Erkenntnis, die den Lebenden zumeist verwehrt bleibt, so wird in den Worten des toten Lázaro deutlich:

Jeito de ver de um morto. É estranho, vivo, se deveria ver melhor do que morto. Vivo, eu consegui ver uma única vez do jeito de um morto. Foi aqui na minha aldeia, depois das grandes chuvas. O ar fica duma transparência azulada, tudo se cobre, ou melhor, se descobre, é assim como se você pegasse a pele de uma gazela e a distendesse lentamente até...até ver o que eu vi dum jeito de morto: Ele estava parado. Ele pousava. Eu também estava parado, mas havia uma enorme diferença entre a minha maneira de estar parado e a maneira DELE. Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE...ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE. Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer, agora estou morto e por isso deveria saber dizer do que vi em vida. Deveria. Então: Ele estava parado. Ele pousava. Ao redor DELE, um espaço indescritível. Ele era alguém que se parecia comigo. Não no jeito de estar parado. Não. Eu vou dizer claramente agora: Ele era eu mesmo num espaço indescritível. Perguntei: por que estás assim parado? Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte. Dei alguns passos apressados na direção daquele corpo. Era preciso saber o significado das palavras que eu ouvira, era urgente que eu soubesse. Estendi o braço para tocá-Lo, mas a minha mão feriu-se no tronca da figueira. Não era ali que Ele estava? Ele não

<sup>321</sup> Es ist möglich, dass der Name Rouah eine Anspielung auf Rudra, einen hinduistischen Dämonen-Trickster darstellt, eine Vorform des Gottes Shiva, auf den Hilst an anderer Stelle hinweist. Dies bleibt aber eine vage Vermutung. Die Eigennamen, die Hilda Hilst für ihre Figuren auswählt, sind stets enigmatisch und wahrscheinlich ist ihre Funktion ebendies – ihre Rätselhaftigkeit.

<sup>322</sup> Das Lazarus-Motiv im Mittelalter bezieht sich auf einen besonderen Zyklus von Höllenlegenden, die um die Figur des Lazarus kreisen: Lazarus ist der einzige Mensch, der das Jenseits kennt und von ihm berichten kann. Insofern ordnet sich diese Erzählung in eine Tradition ein.

estava parado junto ao tronco da figueira? Um tempo fiquei assim: pasmado. Parado. Junto ao tronco da figueira.<sup>323</sup>

Art eines Toten zu sehen. Es ist merkwürdig, lebendig müsste man besser sehen als tot. Lebendig, habe ich es ein einziges Mal geschafft auf die Art eines Toten zu sehen. Es war hier in meinem Dorf, nach den großen Regenfällen. Die Luft wird dann von einer bläulichen Transparenz, alles bedeckt sich, oder besser, wird aufgedeckt, es ist so, als ob du die Haut einer Gazelle nimmst und sie ausstreckst ganz langsam bis...bis du siehst, was ich auf die Art eines Toten gesehen habe: Er verharrte bewegungslos. Er ruhte. Ich verharrte auch bewegungslos, aber es gab einen enormen Unterschied zwischen meiner Art bewegungslos zu verharren und der Art von IHM. Um mich herum, diese Luft, die ich beschrieb, bläuliche Transparenz. Um IHN herum...um IHN herum, ein unbeschreiblicher Raum, verzeihen sie mir, im Tod wäre es nötig, die exakten Worte zu finden, denn im Tod sieht man tiefer, aber selbst so kenne ich noch kein Wort, das den Raum beschreiben würde, den ich im Leben um IHN herum sah. Ich weiß nicht, ob ihr versteht, was ich sagen will, jetzt bin ich tot und deswegen sollte ich wissen, wie ich sage, was ich im Leben gesehen habe. Sollte ich. Also: Er verharrte bewegungslos. Er ruhte. Um IHN herum, ein unbeschreiblicher Raum. Er war jemand, der mir glich. Nicht in der Art bewegungslos zu verharren. Nein. Ich werde es jetzt deutlich sagen: Er war ich selbst in einem unbeschreiblichen Raum. Ich fragte: Warum verharrst du so bewegungslos? Er sagte: Lazarus, schau mich gut an, Lazarus: ich bin dein Tod. Ich ging einige eilige Schritte in die Richtung jenes Körpers. Es war nötig, die Bedeutung der Worte zu kennen, die ich gehört hatte, es war dringend nötig das zu wissen. Ich streckte den Arm aus, um IHN zu berühren, aber meine Hand verletzte sich am Stamm des Feigenbaums. War es nicht dort, wo Er war? Verharrte er nicht bewegungslos neben dem Stamm des Feigenbaums? Einige Zeit blieb ich so: erschüttert. Bewegungslos. Neben dem Stamm des Feigenbaums.

Das Wesen ER findet sich bei den Bäumen, beim unbeseelten Leben, das Lázaro seit seinem Tod im Blick hat. Die möglichen Metamorphosen des Lebens, vom unbeseelten zu beseeltem, vom lebendigen zum toten, und umgekehrt, all diese werden hier in Beziehung zu einem Prinzip gestellt, das von IHM verkörpert wird. Die Sprache ist nur bedingt in der Lage, diese Metamorphosen auszudrücken. In der Personifikation ER befindet sich der Dreh- und Angelpunkt der Metamorphosen. In der Wiedergabe seiner Vision wendet sich der tote Lázaro unmittelbar an den Leser, ob dieser ihn verstehe, und thematisiert damit den (toten) Text, der sich durch den Akt des Lesens verlebendigen muss. Im weitesten Sinne ist also auch diese Metamorphose in einem metasprachlichen Sinne miteingegriffen in die Komplexität des Prinzips des Lebens, dem sich hier angenähert werden soll. Neben den unzähligen Metamorphosen ist ER bewegungslos, still und starr, in Ruhe begriffen. Das unterscheidet IHN von der Umgebung und von Lázaro selbst. Doch ist ER in Lázaro selbst; macht einen Teil von ihm aus. Lázaro spricht:

Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciar-LO. Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando.

<sup>323</sup> Hilst, „Lázaro“ (Anm. 280), S. 113f.

Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah.<sup>324</sup>

Nicht alle glauben an IHN. Ich glaube, denn Er ist jemand, der aus mir selbst und einem Anderen gemacht ist. Der Andere, ich könnte ihnen den Namen nicht sagen. Der Andere hat keinen Namen. Vielleicht hat er einen, aber es ist unmöglich IHN auszusprechen. Ich weiß, dass ich mich mit jedem Mal obskurer gebe, aber es ist nicht alle Tage, dass man einen Mann sieht, gemacht aus mir selbst und dem Anderen. Wollt Ihr es wissen? Es gibt noch jemanden in IHM. Aber ich habe Angst so viele Dinge auf einmal zu erzählen, ich habe Angst, dass ihr denkt, ich erfinde es nur. Aber es ist die Wahrheit: außer mir selbst und dem Anderen gibt es im Menschen/Mann noch jemanden. Dieser jemand heißt Rouah.

Lázaro selbst besteht also als Trinität: Lázaro, ER und Rouah. Dieser Rouah ist eine Trickster-Figur, dämonengleich. Im Gegensatz zu IHM handelt es sich hier nicht um eine Personifikation, sondern vielmehr um eine Prosopopoeia, da Rouah nicht wesentlich ein abstraktes Prinzip verkörpert, sondern ihm eine Stimme verliehen wird; im Gegensatz zu IHM kann der *daimon* einen Namen tragen, in der menschlichen Sprache bestehen. ER ist dagegen vor allem als Personifikation eines göttlichen Prinzips zu verstehen, die zwar angesprochen und besprochen werden kann, aber essenziell außerhalb der Sprache bleibt, nur selten mit einer Stimme spricht. Die Trinität der Figuren, ER, Rouah und Lázaro, wird dem Toten zum Verhängnis, in dem Moment, in dem er sie erkennt. Einzeln kannte er IHN, Lázaro, der Freund Jesu wird er geheißt. Aber die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit aller in dem MEN-SCHEN/MANN (HOMEM) habe ihn das Leben gekostet. So weiß Lázaro zu berichten, während er zugleich seinen eigenen Beerdigungszug verfolgt:

Eu sei por quê. Eu sei agora que depois de ter visto o Homem, o meu sangue e a minha carne não resistiriam. Algumas vozes dentro de mim tentam confundir-me: mas tu eras amigo de Jesus, viste-O inúmeras vezes, e nem por isso mudaste! Sim. Mas jamais vira Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah. Parado. Pousado. E ao redor dele, um espaço indescritível.<sup>325</sup>

Ich weiß warum. Ich weiß jetzt, dass ich, nachdem ich den Menschen/Mann gesehen habe, mein Blut und mein Fleisch nicht widerständen. Einige Stimmen in mir versuchen mich zu verwirren: aber du warst Jesus Freund, du hast Ihn unzählige Male gesehen, und deswegen hast du dich noch nicht verändert! Ja. Aber ich sah nie Jenen Menschen/Mann Jesus, Jenen Menschen/Mann Ich Selbst, Jenen Menschen/Mann der Andere, Jenen Menschen/Mann Rouah. Bewegungslos. Ruhend. Und um ihn herum, ein unbeschreiblicher Raum.

Nun ist Lázaro tot, weil er die Einheit bzw. Identität erkannte. Man begräbt ihn. Er kann sich nicht zu verstehen geben, seinen Freunden nicht sagen, dass er noch nicht sterben wolle, sein Körper gehorcht ihm nicht. Der Tod bedeutet hier Unfähigkeit der

<sup>324</sup> Ebd., S. 114f.

<sup>325</sup> Ebd., S. 115.

Kommunikation und Verlust des Körpers. Doch nicht ER erbarmt sich seiner, sondern der *daimon* Rouah taucht auf, in seiner ganzen widerwärtigen Erscheinung:

E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me na pedra. Estou num canto. De costas. Rouah estende as mãos e acaricia as minhas nádegas. Sai, maldito, sai. Rouah senta-se. Abre as pernas. O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha, sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranquila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês. Um enorme silêncio. Um silêncio feito do escuro das vísceras. Um silêncio de dentro do olho. Resolvo caminhar colado à pedra, afastar-me. Caminhar para onde? Sou rápido: nessa reentrância oposta à presença do maldito. Três passos laterais, curvos, e estamos separados. Mas frente a frente. As minhas costas ajeitam-se no buraco da pedra. Os meus joelhos comprimem o estômago, abraço-os, mas eles têm movimento autónomo, um abrir-se e um fechar-se descontínuos. O meu esforço para detê-los é visível, e isso parece divertir Rouah: ele abre e fecha as pernas, torce o tronco várias vezes, tem incrível mobilidade – é preciso admitir – e como se adivinhasse a minha surpresa, resolve fazer demonstrações do seu talento elástico: coloca os dois pés escuros sobre a cabeça. Vejo nitidamente que os pés de Rouah são pés minúsculos, talvez por isso ele tem o andar vacilante. Ele abre a boca, a boca vazia e amarela, fica de pé num salto, olha ao redor, depois deita-se e começa a lambar-se. Uma língua achatada e lenta. Se ao menos ele falasse comigo, se alguma coisa que ele dissesse evocasse o lá fora.<sup>326</sup>

Und plötzlich sehe ich Rouah: schwerfällig, die Augen in Flammen, schwankender Gang, kurze Beine, er schien blind, trotz der Augen in Flammen, lange, schmale, unbehaarte Hände, sie waren absurd, jene Hände an diesem Körper, sein ganzes Wesen war absurd, inexistent, ekelierend. Rouah sieht mich. Ich klammere mich an den Stein. Ich bin in einer Ecke. Mit dem Rücken zur Wand. Rouah streckt die Hände aus und liebkost meine Pobacken. Weg, Verfluchter, weg. Rouah setzt sich. Er öffnet die Beine. Sein Geschlechtsteil ist behaart und dick. Er kratzt sich, zappelt, ohne dass ich weiß, warum. Er öffnet den gelben Mund und sagt mit ruhiger Stimme: Lazarus, gewöhne dich an mich, du kennst bereits meinen Namen, und ich weiß auch deinen, wie du siehst. Ein enormes Schweigen. Ein Schweigen, gemacht aus der Dunkelheit der Innereien. Ein Schweigen aus dem Inneren des Auges. Ich entscheide mich eng am Stein entlang zu gehen, mich zu entfernen. Wohin gehen? Ich bin schnell: in diese Nische gegenüber der Anwesenheit des Verfluchten. Drei Schritte zur Seite, kurvig, und wir sind getrennt. Jedoch Angesicht zu Angesicht. Mein Rücken schmiegt sich in das Loch des Steins. Meine Knie drücken auf den Magen, ich umarme sie, aber sie bewegen sich unabhängig von mir, ein unbeständiges Sich-Öffnen und Sich-Schließen. Meine Anstrengung, sie zurückzuhalten, ist sichtbar, und das scheint Rouah zu amüsieren: er öffnet und schließt die Beine, dreht den Oberkörper verschiedene Male, mit unfassbarer Beweglichkeit – man muss es zugeben – und als ob er meine Überraschung erahnen könnte, entschließt er sich, Vorstellungen seines elastischen Talents zu geben: er setzt die beiden dunklen Füße auf den Kopf. Ich sehe ganz genau, dass die Füße Rouahs winzige Füße sind, vielleicht hat er deswegen den schwankenden Gang. Er öffnet den Mund, den leeren und gelben Mund, ist in einem Satz auf den Beinen, schaut um sich, danach legt er sich hin und beginnt sich zu lecken. Eine platte und langsame Zunge. Wenn er wenigstens mit mir sprechen würde, wenn irgendetwas, was er sagt, das da Draußen hervorrufen würde.

Rouah ist dem Trickster Exu nicht unähnlich: sein schwankender Gang, sein großer Penis, die Schwärze und Kleinheit seiner Figur sind bekannte Charakteristiken. Da sich Lázaro und Rouah namentlich bekannt sind, existieren sie jetzt füreinander. ER dagegen trägt keinen Namen, ist nicht gekannt und unerreichbar. Wiederum wird hier also vorerst die Differenz des Göttlichen und Dämonischen betont. Lázaro weicht dem Körperkontakt mit Rouah aus, er fürchtet ihn, ekelt sich. Schlimm erscheint es ihm,

<sup>326</sup> Ebd., S. 116ff.

Rouah und seiner Existenz ausgeliefert zu sein, ohne Referenzen an ein Außerhalb. Rouah schweigt zumeist, und nichts gemahnt an eine Realität außerhalb des Grabes und Rouah. Rouah ist gleichgültig und Lázaro kann das kaum ertragen. Der Mensch sehnt sich nach seinem Zuhause, nach dem Geruch, der Präsenz anderer Menschen.

Agora estou aqui e não sinto o teu cheiro [da irmã], sinto o cheiro da minha própria carne, um cheiro gordo entupindo minha boca, um cheiro viscoso, preto e marrom. Rouah também o sente, porque parou de lambe-se, levantou a cabeça, e os buracos de seu focinho se distendem, se comprimem, assim como se você tocasse matéria viva e gelatinosa. Levantou novamente a cabeça num gesto vaidoso de lobo, pôs-se em pé, aproximou-se do meu corpo enfaixado, torceu as mãos, mas não como se estivesse contente, não, parecia compenetrado, cheio de respeito, parecia que moldava alguma coisa no invisível, as pontas dos dedos uniam-se e afastavam-se ritmicamente, eu diria até...eu digo com certeza: Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente como...como se acabasse de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras. Maldito Rouah! Amas o teu corpo, Lázaro? Rouah também o ama. O teu corpo assegura tempo justo de vida aos filhos de Rouah, compreendeste? Não. Então ouve: tudo o que Rouah cria do invisível, é filho de Rouah. No teu ventre, ele colocou o primogênito. Depois teu peito é que servirá de alimento para o segundo. E tua cabeça será leite e leite para o terceiro. Rouah olha para cima. Faz o gesto de quem lava as mãos. Sabes, Lázaro, ele se comunica com as raízes do Alto, ele pede permissão para tocar teu peito. Agora as mãos em concha, afastadas. Um pouco mais unidas, num gesto ascendente. Abertas. Rouah construiu um cálice de carne. Vejo com nitidez. Mergulha-o lentamente no meu peito. O meu todo que vê e sofre de maneira atroz, tenta repelir o segundo filho de Rouah. Tenta expulsá-lo. Meu peito se alarga, minha boca disforme suga uma seiva que não vê. Lázaro, descobriste: tens força para lutar com ele. Mas não lutes agora. E sinto nas minhas narinas um hálito de vida, um fogo branco e generoso. Estamos frente a frente. Levanto-me. Ele faz círculos diminutos ao meu redor. Procura aproximar-se. Procura tocar-me. Estaca. Escute, Lázaro, ele ainda te parece nauseante? Sim. Não vêes nenhuma claridade ao redor dele? Claridade? Não. Não vejo. Ele é todo repulsivo e obscuro? Sim. Todo? Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. São iguais às tuas mãos? Não: a minha mão é escura, sombreada de pêlos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? Não, por Deus. Tens medo? Muito, muito, é assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci.<sup>327</sup>

Jetzt bin ich hier und rieche dich nicht [die Schwester], ich rieche mein eigenes Fleisch, ein feister Geruch, der meinen Mund verstopft, ein klebriger Geruch, schwarz und braun. Rouah nimmt ihn auch wahr, denn er hat aufgehört sich zu lecken, hat den Kopf gehoben, und die Löcher seiner Schnauze weiten sich, verengen sich, so als ob du lebendige und geleeartige Materie berühren würdest. Er hat erneut den Kopf erhoben, im eitlen Gestus eines Wolfes, hat sich auf die Füße gestellt, hat sich meinem eingewickelten Körper genähert, hat die Hände gewrungen, aber nicht so, als sei er zufrieden, nein, er scheint fasziniert, voller Respekt, es schien, als ob er etwas im Unsichtbaren formte, die Fingerspitzen vereinten und entfernten sich rhythmisch, ich würde sogar sagen...ich sage mit aller Gewissheit: Rouah hat aus dem Nichts eine gigantische Blume geschaffen, runde Blütenblätter, in der Mitte eine dunkle und pulsierende Knospe. Jetzt ja, jetzt ist er zu zufrieden. Zufrieden als ob...als ob er gerade geboren hätte. Das ist es. Die gigantische Blume sinkt in meinen Bauch, die dunkle Knospe saugt den Inhalt meiner Innereien auf. Verfluchter Rouah! Liebst du deinen Körper, Lazarus? Rouah liebt ihn auch. Dein Körper sichert den Kindern Rouahs eine verdiente Zeit des Lebens, hast du verstanden? Nein. Also hör zu: alles, was Rouah aus dem Unsichtbaren erschafft, ist Kind Rouahs. In deinen Bauch hat er sein erstgeborenes Kind gesetzt. Danach wird deine Brust dem zweiten zur Nahrung dienen. Und dein Kopf wird Ruhestätte und Milch dem dritten sein. Rouah schaut nach oben. Er macht die Bewegung eines, der sich die Hände wäscht. Weißt du, Lazarus, er verständigt sich mit den Wurzeln des Höchsten, er fragt um die Erlaubnis, deine Brust zu berühren. Jetzt die Hände als Muschel, von sich gestreckt. Ein bisschen enger verschränkt, in einem sich erhebenden Gestus. Geöffnet. Rouah hat einen Kelch aus Fleisch

<sup>327</sup> Ebd., S. 118ff.

gemacht. Ich sehe es genau. Er taucht ihn langsam in meine Brust. Mein Ganzes, das sieht und auf grausame Weise leidet, versucht das zweite Kind Rouahs zurückzuweisen. Versucht es auszustoßen. Meine Brust weitet sich, mein entstellter Mund saugt einen unsichtbaren Saft ein. Lazarus, du hast es herausgefunden: du hast die Kraft mit ihm zu kämpfen. Aber kämpfe nicht jetzt. Und ich fühle in meinen Nasenlöchern einen Atem des Lebens, ein weißes und freigebiges Feuer. Wir befinden uns einander gegenüber. Ich stehe auf. Er macht kleine Kreise um mich herum. Versucht sich anzunähern. Versucht mich zu berühren. Hält inne. Hör zu, Lazarus, kommt er dir immer noch ekelregend vor? Ja. Siehst du überhaupt keine Helligkeit um ihn herum? Helligkeit? Nein, sehe ich nicht. Ist er ganz abstoßend und obszön? Ja. Ganz? Nein: die Hände haben viel von den Menschen: lang, schmal, unbehaart. Sind sie wie deine Hände? Nein: meine Hand ist dunkel, beschattet von Haaren. Ist es richtig, dass deine Hände den Körper Rouahs ergänzen würden? Nein, im Namen Gottes. Hast du Angst? Sehr, sehr, es ist, als ob ich plötzlich wüsste, dass der Panzer eines Reptils auch mein Fleisch ist, als ob plötzlich jene Kinder Rouahs ein Teil von mir sind, seit ich geboren wurde.

Hier vermischen sich Lázaro und Rouah; die körperliche Seite des Menschen Lázaro wird mit Rouah identifiziert, dessen Hände dem Menschenkörper Lázaros gleichen, der sich in Lázaros Körper fortpflanzt. Die Kinder Rouahs, Blume und Kelch aus Fleisch, können den ästhetischen Sinn und die Sinnlichkeit des Menschen fassen, die dämonische Züge trägt.<sup>328</sup> Eine Stimme spricht zu Lázaro in diesen größten Momenten des Schreckens. Es ist nicht deutlich, wem die Stimme zugehört, von wo sie spricht. Eine allwissende Stimme bzw. Prosopopoeia ist es, die Lázaro das Wesen und Handeln Rouahs wie des Menschen erklärt. Verzweifelt fragt Lázaro, die Stimme antwortet: „Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura? Não, Lázaro, um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível. Ouve: AQUELE homem está próximo.“<sup>329</sup> (Ist ein Mensch nicht Erde, Fleisch, und nur manchmal Höhe? Nein, Lazarus, ein Mensch kann JENER MENSCH sein. Die Formen koexistieren in IHM, aber Er ist einer, unbesiegbar. Hör zu: JENER Mensch ist in der Nähe.) Die nicht zuzuordnende, aber allwissende Stimme gibt Lázaro Hoffnung, einen weisen Ratschlag, der ein Wunder bewirkt, nämlich das Wunder der Wiederauf-  
erstehung:

Sim, mas presta atenção nesse que chamas o Maldito: que ele não te toque a cabeça. Que ele não me toque a cabeça, que ele não me toque a cabeça, que ele não me toque a cabeça. Encosto as minhas duas mãos nas mãos de Rouah. Encosto o ventre. Encosto o peito. E ouço as minhas palavras: irmão gêmeo Rouah, eu preciso voltar, eu devo voltar. E de súbito não o vejo mais.<sup>330</sup>

Ja, aber gib acht auf diesen, den du den Verfluchten nennst: dass er dir nicht den Kopf berührt. Dass er mir nicht den Kopf berührt, dass er mir nicht den Kopf berührt, dass er mir nicht den Kopf berührt. Ich lege meine beiden Hände an die Hände Rouahs. Ich lehne meinen Bauch an. Ich lehne meine Brust an. Und ich höre meine Worte: Zwillingbruder Rouah, ich muss zurückkehren, ich sollte zurückkehren. Und plötzlich sehe ich ihn nicht mehr.

<sup>328</sup> Die Motivik des Kelchs und der Blume ist der Bibel entnommen, und zwar der Beschreibung der jüdischen Menora des Stiftszeltes, siehe Ex 25,31-40.

<sup>329</sup> Ebd., S. 120.

<sup>330</sup> Ebd., S. 120f.

Der Name Lázaro oder Lazarus kommt aus dem Hebräischen und bezieht sich auf den Ausdruck „Gott hat geholfen“ (el’azar). Die Stimme, die Lázaro hört und deren Ratschlag er folgt, die ihn also mittelbar wiederauferstehen lässt, ist Gott und damit IHM zuzuordnen. In der Bibel, im Johannesevangelium, wird Lazarus von Bethanien durch Jesus von den Toten wiederauferweckt. Die Ortsbezeichnung Bethanien taucht im Text wiederholt auf; ebenso sind die beiden Schwestern Lazarus, Marta und Maria, sowohl in der Bibel als auch hier erwähnte Figuren. Eingewickelt in seine Totentücher, wie in der Bibel, tritt Lázaro als Lebender aus der Höhle. Ein Stimmenchor erhebt sich, aller derer, die seine Wiederauferstehung diskutieren, glauben oder nicht glauben. Lázaro spricht nur:

Senhor, o meu alimento é este sol, é esta crença, este fogo dentro de mim, eu estou limpo como um seixo da praia, eu sou como...eu sou assim: uma viga de fogo que caminha, um cálice de carne, uma flor gigantesca, a minha cabeça está impregnada de Ti<sup>331</sup>

Herr, meine Nahrung ist diese Sonne, ist dieser Glauben, dieses Feuer in mir, ich bin sauber wie ein Kieselstein des Strandes, ich bin wie...ich bin so: ein laufender Feuerbalken, ein Kelch aus Fleisch, eine gigantische Blume, mein Kopf ist von Dir geprägt

Zeugen berichten von einem kuriosen Detail: „ele estava leve e limpo, até as suas mãos que eram escuras, ficaram claras!“<sup>332</sup> (er war leichtfüßig und sauber, sogar seine Hände, die dunkel waren, waren hell geworden!) Lázaro, der Wiederauferstandene, hat nun die Hände von Rouah; die Bilder für Reinheit und Glauben sind der fleischerne Kelch und die gigantische Blume, die ihm Rouah als seine Nachkommen eingepflanzt hat. Rouah und das Göttliche vermengen sich also. An dieser Stelle ist es interessant, die Herkunft und Bedeutung des Namens Rouah einzuführen: In der jüdischen Kabbala bedeutet Rouah Seele, und zwar auf dem Niveau des Geistes, ein Bild für die intellektuellen Fähigkeiten. Rouah ist als wahrer Trickster kein eindeutig negativ zu sehender Dämon, eher *daimon* – wie in diesen hier zuvor zitierten Zeilen besonders deutlich wird. Rouah gehört, wie Lázaro selbst, mit IHM, dem Gott, zusammen; sie sind untrennbar. Und so ist Lázaro dem Gottessohn Jesus nahe, der nach seinem Tod ins Dorf kam, so erzählt es ein Zeuge, die Wiederauferstehung vorhersah und versprach – ganz wie in der biblischen Erzählung. Die Nähe der beiden zeigt sich erneut in den Händen: „Ele me toma as mãos: são parecidas, vês?“<sup>333</sup> (Er nimmt meine Hände: sie sind gleich, siehst du?) Die Hände Rouahs sind die Hände Lázaros sind die Hände Jesu.

---

<sup>331</sup> Ebd., S. 122.

<sup>332</sup> Ebd., S. 123.

<sup>333</sup> Ebd., S. 126.

In seiner Nähe zu Jesus unterscheidet sich Lázaro von den anderen Menschen, so wie Jesus sich von den Menschen unterscheidet. Lázaro beobachtet seine Umgebung, vor allem Judas, der auch unter dem Volk ist, und fragt sich in einem inneren Monolog:

todas essas coisas aconteceram contigo, Lázaro? Foste o único homem a conhecer Rouah? Foste o único a ressuscitar depois desse conhecimento? E todos que estão próximos de Jesus sabem que Esse homem é um homem igual a todos nós, mas tão possuído de Deus, tão consciente de sua múltipla natureza que só por isso é que se transformou naquilo que é?<sup>334</sup>

all diese Dinge sind mit dir passiert, Lazarus? Warst du der einzige Mensch, der Rouah kennenlernte? Warst du der einzige, der nach dieser Begegnung wiederauferstand? Und wissen all diese, die in der Nähe Jesu sind, dass Dieser Mensch/Mann ein Mensch/Mann ist wie wir alle, aber so besessen von Gott, so bewusst seiner multiplen Natur, dass er nur deswegen sich in das verwandelte, was er ist?

Jesus unterscheidet sich von den übrigen Menschen, weil er um seine Vielheit weiß, was gleichbedeutend ist mit dem Wissen und dem Besessensein durch Gott. Das Wissen um die eigene Vielheit bringt Lázaro dazu, sich mit Judas Ischariot zu identifizieren, zu Einem zu machen:

Agora me veio uma ternura enorme por esse homem, uma vontade de abraçá-lo: eu te amo, e não sei se você compreende, Judas, o que significa quando uma pessoa como eu diz que te ama. Não que eu seja totalmente diferente de você, eu também sou você, apenas...apenas...oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme à nossa frente, eu sou, apesar de te amar, Judas, eu sou uma coisa enorme à tua frente, me crês? Agora vou tentar dizer: Judas, eu também sou você. Apenas...apenas...eu me recuso a ser totalmente você.<sup>335</sup>

Nun kam eine enorme Zärtlichkeit für diesen Mensch/Mann über mich, ein Wunsch, ihn zu umarmen: ich liebe dich, und ich weiß nicht, ob du verstehst, Judas, was es bedeutet, wenn eine Person wie ich sagt, dass sie dich liebt. Nicht dass ich ganz verschieden von dir wäre, ich bin auch du, nur...nur...oh, Herr, die Worte sind eine enorme Sache in unserem Weg, das Sich-Ausdrücken ist eine enorme Sache in unserem Weg, ich bin, obwohl ich dich liebe, Judas, ich bin eine enorme Sache in deinem Weg, glaubst du mir? Jetzt werde ich versuchen es zu sagen: Judas, ich bin auch du. Nur...nur...ich weigere mich ganz du zu sein.

So spiegelt einer sich im Anderen, Lázaro in Judas, ER in Rouah, Lázaro in Rouah, Lázaro in IHM. Von den gewöhnlichen Menschen erwartet Lázaro nicht viel, im Gegenteil, er sieht dunkle Zeiten heranziehen, ist enttäuscht. Und nimmt Zuflucht zu den Bäumen, die Teil sind der ewigen Metamorphosen:

Eu saio da sala. O rosto molhado. Uma saudade enorme dentro de mim. Estou debaixo desse céu absurdo, arrasto-me, caminho de joelhos, beijo a terra, a terra escura e profunda. Apóio-me na figueira, tateio as artérias grossas desse tronco, essa aspereza, essa vida digna, esse existir calado. Compacto. Aparentemente imóvel.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Ebd., S. 127.

<sup>335</sup> Ebd., S. 129.

<sup>336</sup> Ebd.: S. 129f.

Ich verlasse den Saal. Das Gesicht nass. Eine enorme Sehnsucht in mir. Ich bin unter diesem absurden Himmel, ich schlepe mich, laufe auf den Knien, küsse die Erde, die dunkle und tiefe Erde. Ich stütze mich auf den Feigenbaum, taste nach den groben Arterien dieses Stammes, diese Trockenheit, dieses würdevolle Leben, dieses schweigsame Sein. Kompakt. Scheinbar bewegungslos.

So geht Lázaro davon in die Natur, weg von den Menschen, die Jesus umgeben. Plötzlich wird er überfallen und als Lügner beschimpft; als er wieder zu sich kommt, ist er allein mit einem Boot auf dem Meer:

Não, isso é absurdo. É absurdo, Lázaro? Não é tudo tão absurdo? Eu sou Lázaro. Morri e vi Rouah. Ressuscitei, vi e amei Jesus. Não é absurdo ser o que eu sou? Quem és? Um morto-vivo, um morto-vivo que sentiu a múltipla face do filho de Deus. Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo<sup>337</sup>

Nein, das ist absurd. Absurd, Lazarus? Ist nicht alles so absurd? Ich bin Lazarus. Ich starb und sah Rouah. Ich erstand wieder auf, sah und liebte Jesus. Ist es nicht absurd das zu sein, was ich bin? Wer bist du? Ein Toter-Lebendiger, ein Toter-Lebendiger, der die multiplen Gesichter des Gottessohnes empfand. Ein Toter-Lebendiger, den sie in ein Boot ohne Segel, ohne Steuer, ohne Ruder gesetzt haben.

Schließlich findet sich Lázaro in einer Stadt und einem Kloster wieder, fernab der früheren Lebens- und Erzählwelt. Die Mönche erklären ihm, niemand glaube mehr an Jesus oder Gott, und es sei längst bewiesen, dass diese nicht existierten. Auch Lázaros Schilderungen von Rouah lösen bei den Mönchen nur Gelächter aus. Lázaro bleibt hartnäckig und erklärt im Dialog mit einem alten Mönch mit Vehemenz und steigender Verzweiflung:

Rouah é o Maldito, mas é também nosso irmão e merece respeito. Eu vi Rouah. Diga-lhes! Vamos, monge, por que não traduzes o que eu digo? Oh, meu filho, essas coisas já nos complicaram demasiado, inventaste um novo nome para o Maldito, tanto faz, podes dar o nome que quiseres, podes chamá-lo de Azazel, Lilit, Keteb, Alukah, o que sabemos agora é que ele não existe, nunca existiu e...<sup>338</sup>

Rouah ist der Verfluchte, aber er ist auch unser Bruder und verdient Respekt. Ich habe Rouah gesehen. Sag es ihnen! Los, Mönch, warum übersetzt du nicht, was ich sage? Oh, mein Sohn, diese Dinge haben uns das Leben schon genug erschwert, du hast einen neuen Namen erfunden für den Verfluchten, egal, du kannst ihm den Namen geben, den du willst, du kannst ihn Azazel, Lilit, Keteb, Alukah nennen, was wir nun wissen ist, dass er nicht existiert, nie existiert hat und...

Der Teufel existiert nicht mehr für Mönche und Menschen. Es scheint, als habe Lázaro eine Zeitreise unternommen und sei von Bethanien zu Jesus Zeiten direkt in der Moderne angekommen. Der Mönch sagt ihm, möglichst vorsichtig und einfühlsam:

---

<sup>337</sup> Ebd.: S. 132.

<sup>338</sup> Ebd.: S. 134.

sabemos que Ele...que Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma idéia, muito louvável até, mas...Ele foi apenas uma tentativa de...bem, se tudo corresse bem, essa idéia que inventaram, essa imagem, poderia crescer de tal forma que aplacaria definitivamente a fera dentro do homem. Mas não deu certo.<sup>339</sup>

wir wissen, dass Er...dass Er nie existiert hat, Er war nur eine Idee, sehr lobenswert sogar, aber...Er war nur ein Versuch des...gut, wenn alles gut gelaufen wäre, dann könnte diese Idee, die sie erfanden, dieses Bild, so wachsen, dass es endgültig die Bestie im Menschen vernichtete. Aber es hat nicht geklappt.

Das Kloster, in dem Lázaro Zuflucht gefunden hat, sei das letzte Kloster auf Erden, so sagt der alte Mönch. Doch plötzlich wacht Lázaro schreiend auf; seine Schwester Marta steht neben ihm am Bett, mit der Hand vor dem Mund, wie im Moment seines Todes. Alles war nur ein Traum voller plötzlicher Wendungen und Visionen.

### „O UNICÓRNIO“ [Das Einhorn]

Eine Trinität von Figuren macht erneut die Identität des Erzählers bzw. der Erzählerin aus. In einem Dialog mit einer namenlosen, negativen Stimme scheint die Erzählerin zuerst eine autobiographische Geschichte entwerfen zu wollen – darum berichtet sie von einem lesbischen Mädchen und seinem schwulen Bruder, dann jedoch überdies von einem Freund, der die positive Seite der Persönlichkeit der Erzählerin auszudrücken scheint – „Ele é o rosto que eu jamais terei. É limpo. Ele gosta da terra, dos animais.“<sup>340</sup> (Er ist das Gesicht, das ich nie haben werde. Er ist sauber. Ihm gefällt die Erde, die Tiere). Die verschiedenen Erzählebenen vermengen sich hier. Die Figuren sind jeweils verschiedenen Geschlechts, auch wenn sie die Identität einer einzigen Person widerspiegeln; außerdem, in der fiktiven Geschichte der Erzählerin, also auf der zweiten Erzählebene, sind sie homosexuell, begehren jeweils das eigene Geschlecht, zugleich und widersprüchlich wird der Inzest zwischen den Geschwistern angedeutet. In einem selbstreferentiellen Kommentar merkt die Erzählerin an: „Sabe, uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioote, por exemplo, dentro de um prisma.“<sup>341</sup> (Weißt du, eine Geschichte muss tausend Gesichter haben, es ist so, als ob du einen Kojoten, zum Beispiel, in ein Prisma setzt.) Die verschiedenen Figuren bzw. Gesichter oder Prosopopoiie haben jeweils eine geistige und eine körperliche Seite. Die Erzählerin berichtet, man habe zusammen eine Gemeinschaft oder Sekte der Gottessucher bilden wollen, zugleich aber den Körper und seine sexuellen Bedürfnisse respektiert. Daher erzählt sie nun von den zahlreichen Liebschaften der beiden

<sup>339</sup> Ebd.: S. 137.

<sup>340</sup> Hilda Hilst, „Unicórnio“, in: *Fluxo-Floema* (Anm. 280), S. 149.

<sup>341</sup> Ebd., S. 150. Der Kojote in einem Prisma kann an eine berühmte Performance von Joseph Beuys gemahnen, der sich zusammen mit einem Kojoten in einen Käfig sperren ließ.

homosexuellen Geschwister. Teils belügen die beiden die Erzählerin, aber sie will es nicht wahrhaben, hört nicht hin, wenn ihr Freund sie darauf hinweist. Die Fiktion ist allgegenwärtig. Sie merkt an: „Você sabe que os seres demoníacos têm um fascínio que os angélicos não têm?“<sup>342</sup> (Weißt du, dass die dämonischen Wesen eine Faszination ausüben, welche die engelsgleichen nicht haben?) Die Bemerkung bezieht sich in einem ersten Moment auf die teils bizarren und merkwürdigen Sexpartner der Geschwister. Dann jedoch führt die Bemerkung zu einer Diskussion Gottes, einer Diskussion der Stimme mit der Erzählerin-Protagonistin:

Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque...é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas. É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. Não, não. Se Ele fosse esse que você diz, Ele teria mais fascínio e mais prestígio. Olha, você quer saber? Eu acho que Deus se alimenta de todas as nossas misérias. Mas não é isso, não é isso, você sabe que existem faixas de tempo e que essas faixas são cíclicas e necessárias? E que se não houvesse o mal, você não saberia do bem? Lixo, tudo isso é lixo, um Deus só deve ser bondade, amor, caridade.<sup>343</sup>

Hör zu, warum wohl assoziieren sie die Güte mit Gott? Die Theologen haben schon viel darüber geschrieben. Gott ist das Gute und die Güte. Ja, aber das funktioniert nicht, wenn sie von Gott und von dem Guten und davon sprechen, dass alles Gute von Gott kommt, aber das Böse kommt nicht von ihm, da...es ist immer eine große metaphysische Scheißerei. Also glaubst du, dass Gott das Böse ist? Und die Sonne, das Meer, das Grün, die Sternchen? Schau, es ist so: die Menschen setzen doch Versuchskaninchen in saubere, transparente Käfige, voller Essenshäppchen und Spielzeugchen? Auf ein Zeichen hin berühren die Kaninchen die Spielzeugchen, die Lichtchen gehen an und die Kaninchen fressen die Essenshäppchen. Ja, so ist das. Aber das ist nicht alles. Nein. Die Menschen injizieren alle Krankheiten der Welt in die Kaninchen. Um den Menschen zu retten. Also, meine Alte, Gott macht es auch so mit uns, nur dass wir die Versuchskaninchen sind und wir existieren und wir sind hier um diesen Gott zu retten, der uns zu Versuchskaninchen macht. Nein, nein. Wenn Er der wäre, der du sagst, würde Ihm mehr Faszination, mehr Achtung entgegengebracht. Schau, willst du es wirklich wissen? Ich denke, dass Gott sich von all unseren Armseligkeiten ernährt. Aber das ist es nicht, das nicht, weißt du, dass Zeitabschnitte existieren und dass diese Abschnitte zyklisch und notwendig sind? Und dass du, wenn es nicht das Böse gäbe, das Gute nicht kennen würdest? Müll, das ist alles Müll, ein Gott sollte nur Güte, Liebe, Barmherzigkeit sein.

Der Mensch als Versuchstier – Versuchskaninchen im Deutschen, Meerschweinchen im Portugiesischen. Gott als furchtbare Gestalt, wenn auch der enigmatische Freund der Erzählerin immer wieder einzugreifen und das Bild Gottes zu retten sucht, und zwar mit dogmatischen Argumenten. Nicht nur Tiere, sondern auch Objekte, Dinge, Sachen werden in den Augen der Erzählerin-Protagonistin belebt und bewegend: „Ah, Senhor, a vida é intensa, o meu olhar é intenso sobre as coisas, olha esse armário, esse armário me

<sup>342</sup> Ebd., S. 159.

<sup>343</sup> Ebd., S. 159f.

comove, eu posso chorar olhando esse armário, sabe por quê? Dentro dele, a solidão das coisas inúteis.<sup>344</sup> (Ach, Herr, das Leben ist intensiv, mein Blick auf die Dinge ist intensiv, schau dir diesen Schrank an, dieser Schrank bewegt mich, ich kann weinen, wenn ich diesen Schrank betrachte, weißt du warum? In ihm, die Einsamkeit der unnützen Dinge.) Auch die Objekte fallen einer Personifizierung anheim, die Ausdruck ist einer Geste der inneren Rührung mit der Welt, einer Form des Animismus. Die Rührung resultiert jedoch in einer Erkenntnis des Leids und mündet schließlich in Beschimpfungen Gottes:

Dizem: o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus. Meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me. O teu Deus está por aí, bocejando com duas bocas: numa, um hálito fétido, noutra, uma rosa.<sup>345</sup>

Sie sagen: dein Gott ist ein Schwein mit tausend Lefzen, die vor Blut und Unrat tropfen. Mein Gott. Mein Gott. Dein Gott kümmert sich um uns, wie die Menschen sich um die räudigen Hunde kümmern: mit Schlägen. Dein Gott kümmert sich um uns, wie die Menschen sich um die Versuchskaninchen kümmern, für den Tod, für den Tod, wir alle auf dem Weg des Todes, Weideland für deinen Gott und er da oben, unersättlich, mit den Worten: kommt her, meine Kinder, kommt mich ernähren. Dein Gott ist da irgendwo, gähnend mit zwei Mündern: in einem, ein stinkender Atem, im anderen, eine Rose.

Die Existenz Gottes ist abhängig von den Menschen; Gott existiert, weil die Menschen existieren und die menschliche Existenz ist Leiden. Also lebt Gott von den Leiden der Menschen. Selbst die Toten wissen hier von der Vergeblichkeit der Hoffnung:

Escute, você não está ouvindo umas vozes? Não. São as vozes dos mortos. Eles estão dizendo: não há nada a fazer, deixa cair a chuva sobre a carne, chora, chora. Fale mais da morte e dos mortos que você carrega. São tantos, rostos quadrados, lisos, boca escura, mãos enfeitadas de anéis. Os mortos? Chacoalham as mãos assim na minha frente. As pedras que eles usam nos anéis são falsas.<sup>346</sup>  
Hör zu, hörst du nicht einige Stimmen? Nein. Es sind die Stimmen der Toten. Sie sagen: es gibt nichts zu tun, lass den Regen auf das Fleisch fallen, weine, weine. Sprich mehr vom Tod und von den Toten, die du mit dir trägst. Es sind so viele, quadratische, glatte Gesichter, dunkler Mund, mit Ringen geschmückte Hände. Die Toten? So, mit den Händen, wackeln sie vor mir. Die Steine, die sie für die Ringe benutzen, sind gefälscht.

Wenn selbst die schmuckvollen Ringe der Toten gefälscht sind, was sagt das über den Tod? Wohl dass auch er keine Hoffnung und keinen Sinn, kein Ornament, birgt. Der Tod ist in den letzten beiden Zitaten als zentraler Begriff der empfundenen

---

<sup>344</sup> Ebd., S. 160.

<sup>345</sup> Ebd., S. 165.

<sup>346</sup> Ebd., S. 166f.

Sinnleere und Verzweiflung thematisiert. Zusammengefasst wird das in dem großgeschriebenen Satz: „A MORTE NÃO TEM ROSTO.“<sup>347</sup> Der Tod ist unverfügbar, ergo hat kein Gesicht. Er ist weder zu kontrollieren, noch zu vergessen, und wird damit mit seinem verlorenen Sinn zur existenziellen Bedrohung des Menschen.

Und diese Existenz wird als Schmerz definiert, als menschliche damit abgegrenzt von anderen Lebensformen:

Existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite, levante-se, comece a ferir esse rosto, olha, é um rosto que tem uma boca e essa boca está lhe dizendo: não se esconda de mim, olha como você é torpe, torpe, olha a tua boca escura repetindo palavras, gozando palavras, olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas existem só para você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro ao teu muro e ali mesmo se desfazem.<sup>348</sup>

Mit dieser meiner Kontur zu existieren bedeutet, sich zu verletzen, die multiplen Formen in mir selbst anzugreifen, den verschiedenen Gesichtern keine Ruhe zu geben, die in mir ausbrechen von morgens bis abends, steh auf, beginn damit, dieses Gesicht zu verletzen, siehe, es ist ein Gesicht, das einen Mund hat und dieser Mund sagt ihm: Versteck dich nicht vor mir, schau doch, wie ungeschickt du bist, ungeschickt, schau deinen dunklen Mund an, der Worte wiederholt, an Worten Gefallen findet, schau doch, wie deine Worte windgebauscht existieren, aber sie existieren nur für dich, schau den Weg an, den sie zurücklegen, sie treffen schlagend auf deine Mauer und genau dort lösen sie sich auf.

Das Gesicht oder das Gesicht-Geben und das Sprechen sind eindeutig mit dem Mensch-Sein in Verbindung gebracht und damit, dass der Mensch letztlich begrenzt und sinnlos ist, auch gebunden an eine Bewegung des *De-Facement* bzw. des Verlustes oder der Zerstörung des Gesichts:

Olha o meu rosto. Toca-me. Vê, ele está dividido. Onde? Olha, você traça uma diagonal partindo desta saliência do lado esquerdo da fronte, e termina a diagonal na mandíbula direita. Pronto? Bem, agora, da minha narina esquerda e portanto quase no centro da diagonal, você puxa outra linha que vai cortar o canto da boca e termina essa linha na mandíbula esquerda, formando assim um ângulo de quarenta e cinco graus. Agora o meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é o meu irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci, é esse meu todo que ficou em contato com as gentes, esse todo que se expressa e que tem toda aparência de real. (...) eu só poderia ser velha, carregando o peso desses mortos, eu tenho milhões de anos, eu tenho tantas culpas, tantos crimes no meu rosto dividido, eu sou lasciva, cruel, assassina. Assassina? Olhe, cada um desses lados tem vontade de matar o outro, se não o fizeram ainda, foi porque encontraram muitas dificuldades e também porque de repente um dos lados tenta modificar-se, tenta voltar à luz, isto é, tenta diluir-se e fazer parte de alguma coisa que ele não sabe bem o que é, mas que é bom, alguma coisa da qual ele se lembra vagamente e essa lembrança lhe traz uma intensa alegria.<sup>349</sup>

Sieh mein Gesicht an. Fass mich an. Sieh doch, es ist unterteilt. Wo? Schau, du ziehst eine Diagonale ausgehend von diesem Vorsprung auf der linken Seite der Stirn, und du beendest die Diagonale am rechten Unterkiefer. Fertig? Gut, jetzt, von meinem linken Nasenloch und daher fast in der Mitte der Diagonale, ziehst du eine andere Linie, die den Mundwinkel schneiden wird, und beendest diese

<sup>347</sup> Ebd., S. 169.

<sup>348</sup> Ebd., S. 172.

<sup>349</sup> Ebd., S. 133f.

Linie am linken Unterkiefer, auf diese Weise formst du einen Winkel von 45 Grad. Jetzt ist mein Gesicht in drei Teile unterteilt, nicht wahr? Die linke Seite ist von meinem Päderastenbruder, die rechte Seite ist meine lesbische Schwester und das kleine Dreieck ist mein Ganzes, das sich seit meiner Geburt bewegt, es ist dieses mein Ganzes, das im Kontakt bleibt mit den Leuten, dieses Ganze, das sich ausdrückt und einen ganz realen Anschein hat. (...) ich kann überhaupt nur alt sein, mit diesem Gewicht der Toten, das ich trage, ich bin tausende Jahre alt, ich habe so viele Schuldigkeiten, so viele Verbrechen in meinem unterteilten Gesicht, ich bin lasziv, grausam, eine Mörderin. Mörderin? Sieh nur, jede dieser Seiten hat den Wunsch, die andere zu töten, wenn sie es noch nicht getan haben, dann nur darum weil sie viele Schwierigkeiten vorfanden und auch weil auf einmal eine der Seiten versucht, sich zu verändern, versucht, ans Licht zurückzukommen, das heißt, versucht, sich aufzulösen und Teil von etwas zu werden, was sie nicht weiß, was es ist, aber dass es gut ist, etwas, was sie vage erinnert, und diese Erinnerung bringt ihr eine intensive Freude.

Ein intensiver Identitätskonflikt scheint sich in den Personifikationen und ihrer Konstellation auszudrücken. Für den Prozess des Schreibens, so führt die Erzählerstimme weiter aus, sei es unabdinglich, diese unterschiedlichen Seiten des eigenen Gesichts in ein Gleichgewicht zu zwingen, sie zu beherrschen, um produktiv sein zu können. Ein selbstreferentieller Akt verbirgt sich also ebenfalls in den Gesichtern. Genauso gelte aber für alle Menschen: „eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade.“<sup>350</sup> (ich bin das, was wir alle sind, ich bin ein Gesicht, dreigeteilt, forschend nach seiner ersten Identität.) Die Identität der Erzählerin besteht aus ihr selbst und den Geschwistern; sie ist auf der Suche nach der ersten und wahren Identität, die nicht in Differenzen und Fragmentationen zerrüttet ist.

Im Verlauf des Textes werden die Konflikte zwischen der Erzählerin-Protagonistin und den Geschwistern deutlicher; plötzlich scheinen Bruder und Schwester jene sehr merkwürdig, wie eine Fremde, zu behandeln. Unbekannte Personen, eine Intendantin, Angestellte treten auf. Erst allmählich erfährt der Leser von der Tierhaftigkeit der Erzählerin-Protagonistin. Plötzlich ist von einem Hautausschlag und von Hufen die Rede. Erst geriert sich die Protagonistin als Kaninchen – ein Tier, so wird informiert, das tief in der Erde seine Bauten konstruiert – und schließlich wird das Kaninchen größer und größer und – ein Einhorn entsteht:

Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego, quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno (...) Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico enclacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou unicórnio.<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> Ebd., S. 176.

<sup>351</sup> Ebd., S. 187f.

Ich halte mich in meiner Ecke auf, aber ich fühle, dass mein Körper sich aufzublähen beginnt, ich schaue auf meine Pfötchen, aber auch sie wachsen, nehmen eine mir unbekannt Form an. Ich will über meine feinen Schnurrbarthaare streichen, aber ich finde sie nicht und lande, das ja, bei einer enormen Schnauze. Jetzt wachse ich tatsächlich unverkennbar, ich bin enorm, ich habe ein dickes Leder, ich bin ein korpulenter Vierbeiner, ich schnappe nach Luft, ich will von einer Seite zur anderen gehen, aber die Wohnung ist sehr klein (...) Ich weiche zurück und mein Hinterteil schlägt ans Fenster, ich beuge mich hinunter, um meine Pfoten zu betrachten, aber in diesem Moment stecke ich in Schwierigkeiten, denn irgendetwas an meinem Kopf hat sich in die Wand gebohrt. Mein Gott, ein Horn. Ich habe ein Horn. Ich bin ein Einhorn.

Ironisch interpelliert der Gesprächspartner: „Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original e além da „Metamorfose“ há „Os rinocerontes“, você conhece?“<sup>352</sup> (Diese Sache von der plötzlichen Erkenntnis, man sei ein Tier, ist überhaupt nicht originell und außer den „Metamorphosen“ gibt es „Die Nashörner“, kennst du das?) Die Absurdität der Szenen setzt sich fort. Die Semantik des Wortes „Ein-Horns“ wird mit Einmaligkeit, damit Individualität, in Verbindung gebracht. Die Erzählerin hat endlich ihre erste Identität gefunden – als Einhorn, doch bis zur Akzeptanz dieser Daseinsform mit ihren Begrenzungen vergeht Zeit. Der ominöse Freund und Dialogpartner verabschiedet sich aus ihrem Leben, mit der Begründung, es sei unmöglich, mit einem Wesen zusammen zu sein, welches seine eigene Identität (als Einhorn) verkenne. Die Akzeptanz der Begrenzungen gehört dazu, denn das Einhorn kann nicht in einer Wohnung leben und sich mit niemandem verständigen. Das Einhorn wird in einen Zoo verfrachtet und versucht, von den Menschen geliebt und begriffen zu werden, doch vergeblich: „Fiz o possível para agradar às pessoas – naturalmente dentro dos meus poucos recursos – mas sei agora que não compreendem os meus gestos. As visitas estão rareando.“<sup>353</sup> (Ich habe alles Mögliche getan, um den Menschen zu gefallen – natürlich im Rahmen meiner beschränkten Mittel – aber ich weiß jetzt, dass sie meine Gesten nicht verstehen. Die Besuche werden immer weniger.) Es denkt über das Leben und das Glück des Schreibens nach; autobiographische Kindheitserinnerungen Hilda Hilsts werden wie eine Erinnerung früherer, menschlicher Zeiten geschildert.<sup>354</sup> Das Schreiben ist der Erzählerin als Einhorn versagt, aber dann kommt das findige Tier auf die geniale Idee, Wörter auf dem Boden zu bilden, und zwar mit dem faulen Gemüse, das ihm als Futter überlassen wird; enthusiastisch beginnt das Einhorn mit seiner Schrift, bis jedoch der Wärter auftaucht, die Gemüsereste gewissenlos und unerkant

<sup>352</sup> Ebd., S. 188.

<sup>353</sup> Ebd., S. 198.

<sup>354</sup> Insbesondere die Figur des Vaters ist in diesen Erinnerungen wiederkehrend dominant, ein Vater, der als geisteskrank galt und das Leben in einer Anstalt verbrachte (vgl. etwa [www.nankin.com.br/imprensa/Materias\\_jornais/hilda\\_esta\\_la.htm](http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm), Zugang am 28.3.2012).

hinwegfegt. Bald darauf spürt das Tier den Tod kommen, die Kraft von ihm weichen, das Herz weitet sich ihm in Vergebung und Liebe. Das Tier schließt mit den gedachten Worten „Eu acredito“<sup>355</sup> (Ich glaube).

### „AGDA“

Die Erzählung „Agda“ wird gänzlich beherrscht von einer Stimme, die zu und mit einer alternden Frau spricht, Agda, und deren Altern ausstellt. Die Stimme ruft andere Stimmen an, die Stimme des Vaters, der Mutter Agdas, die Stimme eines Arztes, die Stimme einer jüngeren Frau, der Hausangestellten, die einen Eindruck von Agdas Leben und Meinungen über das Alter wiedergeben. Sie kommen einem inneren Dialog gleich, denn auch Agda selbst kommt in dieser Stimme jeweils zu Wort. Das Alter, oder die Zeit, ist das letztlich umkreiste Abstraktum: „O tempo? Sim, esse que ninguém vê, esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência.“<sup>356</sup> (Die Zeit? Ja, diese, die niemand sieht, diese gespaltene, Schleim, immer näher der Transparenz.) Agda ist verliebt, begehrt, will leben, und so erfährt sie die fortschreitende Zeit als eine Bedrohung. In ihrem Begehren macht sie sich mit ihrem alten Körper lächerlich: eine alte verliebte Frau mit sinnlichen Bedürfnissen und Eitelkeiten, die versucht, ihre alternde Haut, Cellulitis und Altersflecken, zu verbergen. Die Kommentare des Geliebten werden zu (noch einer) imaginären Stimme im Stimmenchor, dem Agda ausgeliefert ist, und der eine eindruckliche Stellvertretung für die Gesellschaft abgibt: „depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos, a velha amarela estertorava até com a ponta dos meus dedos“.<sup>357</sup> (nach allem die Scham, ja, die Scham, er wird seinen Freunden sagen, die Alte winselte in meinen Händen, die gelbe Alte röchelte auf die Berührung meiner Fingerspitzen hin) Trotz der Angst und Scham des Sich-Lächerlich-Machens sieht sich Agda nicht in der Lage ihren Körper und seine Bedürfnisse zu verleugnen. Ein alter Körper ja, aber dieselbe Agda. So fragt nun Agda selbst:

NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer eu sou meu corpo? Se eu fosse o meu corpo ele me doeria assim? Se eu fosse o meu corpo ele estaria velho assim? O que é a minha linguagem? Linguagem para o meu corpo: um funeral de mim, regado, gordo, funeral de boninas e açucenas, alguém repetindo uma inútil cadência:

<sup>355</sup> Ebd., S. 219

<sup>356</sup> Hilda Hilst, „Agda“, in: *Kadosh* (Anm. 286), S. 17f.

<sup>357</sup> Ebd., S. 18.

girassóis para a mulher-menina. Para o meu corpo um funeral, e para a VIDA GRANDE DO DE DENTRO, ESSA INTEIRA VIVA, o quê?<sup>358</sup>

NIE MEHR darf ich berührt werden, und am Ende ist es dieser Körper, der nicht mehr berührt werden darf, schließlich existiert er aber, und könnte ich sagen, dass ich mein Körper bin? Wenn ich mein Körper wäre, würde er mir dann so wehtun? Wenn ich mein Körper wäre, wäre er dann so alt? Was ist meine Sprache? Sprache für meinen Körper: eine Beerdigung von mir, gegossen, üppig, Beerdigung von Gänseblümchen und Lilien, jemand wiederholt eine nutzlose Kadenz: Sonnenblumen für die Frau-Mädchen. Für meinen Körper eine Beerdigung, und für das GROSSE LEBEN INNEN, DIESE GANZE LEBENDIGE, was?

Diese „Ganze Lebendige“ wird von der Entität bzw. Identität rhetorisch-tropisch abgespalten. Nicht mehr die alte Agda, sondern die innen so ganz lebendige und junge Agda gewinnt ein Eigenleben durch Personifikation. Die auktoriale Erzählerstimme erklärt Agda diese Abspaltung:

Agda, é assim: ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive esse amor, o corpo não, Agda.<sup>359</sup>

Agda, es ist so: DIESE GANZE LEBENDIGE begleitet den Körper nicht, diese ist intakt, nichts korrumpiert sie, DIESE GANZE LEBENDIGE hat viele Formen, sucht, ermüdet niemals, altert niemals, infiltriert alles was sprudelt, das Unbewegte auch, das was stillschweigend und passend scheint, im Fruchtfleisch, in den Wassern, im grobfaserigen Üppigen dessen, was dein Körper nicht sieht. DIESE GANZE LEBENDIGE ist es, die diese Liebe lebt, nicht der Körper, Agda.

Die zu relativierende Wichtigkeit des Körpers wird auch in den dann folgenden Szenen deutlich, wenn Agda berichtet, wie ihr Vater am Krankenbett dachte, sie sei die Mutter bzw. seine Frau. Der Inzest wird durch diese Verwechslung angedeutet. In der Vermischung der familiären Rollen scheint Agda die Zeit, das Alter, den Tod zu überwinden: „Ou assim olhando para todos os lados, tentando adivinhar de onde ela virá, ela ela A GRANDE COISA TURVA.“<sup>360</sup> (So in alle Richtungen schauend, versuchend zu erraten, woher sie kommt, sie sie DIE GROSSE TRÜBE SACHE) Die Familie wird orthographisch zu einem Subjekt: „mãepaifilha“ [Muttervatertochter]. Dass sie eine Trinität darstellen, ist kein Zufall. „ (...) diremos anda tempo, aqui não tens lugar, aqui somos os três, aqueles, os três de sempre, não a santíssima trindade de sempre, os outros de carne e adstringência, de sangue e adstringência. De carne.“<sup>361</sup> (lass uns sagen, geh Zeit, hier ist nicht dein Platz, hier sind wir drei, jene, die drei von

<sup>358</sup> Ebd., S. 19.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Ebd., S.20.

<sup>361</sup> Ebd., S. 21.

immer, nicht die heiligste Trinität von immer, die anderen aus Fleisch und Gerinnung, aus Blut und Gerinnung. Aus Fleisch.) Neben der Referenz an die Dreifaltigkeit und neben dem Chor der Stimmen, spielt Hilda Hilst mit weiteren Formen der Subjektconstitution, die nicht als Prosopopoiie, sondern eher als Anthropomorphismen zu begreifen sind. Schweine werden immer dann gefüttert, wenn nicht vom Geist, sondern vom Körper und der Fleischlichkeit die Rede ist. Agda selbst wird mit einer Pflanze gleichgesetzt, in deren Pflege entscheidend ist, an welchem Platz sie steht, ob in der Sonne oder im Schatten. Pflegebedürftige Pflanze oder fütterungsbedürftiges Schweinchen: Agda ist in ihrer Körperlichkeit bedürftig.

esse interior agora íntima absorvência de nós dois, perplexidade de suores, corpo-limite-coitado, de repente te moves, entras na casa dos porcos, te perguntas o que é isso um porco? De repente te lembrás que alguém já perguntou, que muitos perguntarão o que é isso um porco. O que é isso-eu? Porco jovem, porquinho rosado, aí eu pego cheia de doçuras digo porquinho tão bonito, seria bom ter um assim sempre dentro de casa, depois grande porco estufado, aí não pego mais, digo bom para comer (...) te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu?<sup>362</sup>

dieses Innere, jetzt intimes Absorbieren von uns beiden, Perplexität unseres Schweißes, Körper-Grenze-bedauernswert, jäh bewegst du dich, gehst in das Haus der Schweine, du fragst dich, was ist das, ein Schwein? Auf einmal erinnerst du dich, dass das schon jemand gefragt hat, dass viele fragen werden, was ist ein Schwein. Was ist Dieses-Ich? Junges Schwein, rosafarbenes Schweinchen, da nehme ich es voller Zärtlichkeit, sage schönes Schweinchen, es wäre schön, so eines immer im Haus zu haben, danach großes korpulentes Schwein, da nehme ich es nicht mehr, sage, gut um zu essen (...) ich frage dich: der Körper-Schwein ist immer noch deiner?

Der Körper ist hier mit einem Schwein gleichgesetzt, zuerst jung, rosig und anziehend, später abstoßend. Das Schwein steht bei Hilda Hilst stets für das Fleischliche, aber zugleich für das Göttliche. Das schmutzige Tier wird paradoxal als göttliches Wesen gesehen, göttlich und dämonisch zugleich. Außerdem ist in diesem Zitat in der Stimme des Vaters wiederum an die Abfolge der Generationen gemahnt: Es wurde schon gefragt, es wird weiter gefragt werden, Agda und ihr Vater mit ihren gegenwärtigen Fragen lösen sich ineinander und in den Vielen, Anderen als Individuen praktisch auf.

Die GRANDE COISA TURVA, die GROSSE TRÜBE SACHE, bedroht Agda, lässt sie die Kontrolle über ihren Körper verlieren, der sich ihrem Geist und ihren Wünschen nicht mehr anzugleichen scheint. Resigniert stellt sie fest: „mas nunca vi isso que me disseram que eu veria, ESSE BRANCO SERENO LABAREDA DO FIM. Labareda. Vontade de ver tudo de novo, ver, tocar pela primeira vez.“<sup>363</sup> (aber ich sah nie das, was sie mir sagten, das ich sehen würde, DIESE REINE WEISSE FLAMME DES ENDES.

<sup>362</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>363</sup> Ebd., S. 25.

Flamme. Wunsch alles noch einmal zu sehen, sehen, berühren zum ersten Mal.) Aus diesem Willen zum Leben droht Agda der GROSSEN TRÜBEN SACHE, sucht, sie zu verscheuchen:

despacha-te coisa imunda, morte, vassoura negra de asas, esse nunca, esse não, esse ténue indelével, verdade vigília dentro de mim, esse inteiro vida no meu-corpo-dele. (...) como se o grande corpo tempo fosse apenas um todo imóvel, irremediavelmente enrodilhado e imóvel.<sup>364</sup>

verschwinde schmutziges Ding, Tod, schwarzer beflügelter Besen, dieses Nie, dieses Nicht, dieses Feine Unauslöschliche, Wahrheit, Nachtwache in mir, dieses Ganze Leben in meinem-Körper-von ihm. [...] als ob der große Körper Zeit nur ein Ganzes Unbewegliches wäre, unwiederbringlich eingewickelt und unbeweglich.

Die Zeit, die GROSSE TRÜBE SACHE, ist nichts anderes als der Tod, die Hexe mit dem Besen, die Negativität schlechthin. In der respektlosen Geste des Wegscheuchens, im provokanten Ton der Beleidigung, äußert sich hier die Intimität zwischen der Frau Agda und dem Tod.

Über den Tod spricht auch Agdas Vater mit seiner Tochter; er gibt den Auftrag, an seiner Statt und zum Zeitpunkt seines Todes, das Unveränderliche, das in der Zeit Stehengebliebene, das zugleich der Tod ist, zu loben. Für das Veränderliche des Lebens, das Lebendige, setzt Agdas Vater den Ausdruck „objeto-demônio-aço e prata“: „Objekt-Dämon-aus Stahl und Silber“. Das Metall reflektiert, wirft Spiegelbilder, multipliziert – daher steht es hier für das Lebendige und damit für die Identität, die eben nicht in sich eins ist, sondern sich im anderen widerspiegelt und vervielfacht.<sup>365</sup>

Que ela diga assim ao médico, toma nota, tira o lápis, assim: ele agradece doutor a ausência do objeto-demônio-aço e prata, esse inteiro abominável, assim filha: ele agradece por todos nós. E que esse-único-eu nunca mais desdoblado está contente de existir dentro do nada, que esse único-eu está, usa boas expressões, filha, está...está estupefato, isso, agora em letras maiúsculas: ESTUPEFATO COM SEU LÚCIDO CRITÉRIO, doutor...porque essa vida, Agda, do objeto-demônio-abominável, esse existir multiplicado acrescentava peso a esse-único-eu, até nos talheres da tua mãe, nos cristais das janelas, até no metal das bandejas, eu pedia sempre para que ela colocasse os panos, que envolvesse as facas nas flanelas, tudo naquela casa era mil vezes eu-outro, (...), e lá lá o outro desconhecido espionando.<sup>366</sup>

Dass sie so zum Arzt sagt, schreib auf, nimm den Stift, so: er bedankt sich beim Arzt für die Abwesenheit des Objekt-Dämon-Stahl und Silber, dieses Ganze Abscheuliche, so Tochter: er bedankt sich für uns alle. Und dass Dieses-Einzig-Ich, nie wieder entfaltet, zufrieden ist, im Nichts zu

<sup>364</sup> Ebd., S. 26.

<sup>365</sup> Das Motiv des Einwickelns metallner, glänzender Gegenstände in weiche Tücher, entstammt der Bibel, dem Alten Testament, in dem genau dieses für die liturgischen Gebrauchsgegenstände des Stiftszeltes vorgeschrieben wird. So wie Moses Gesicht nach der Begegnung mit Gott, bei der er die Zehn Gebote empfing, so sehr vom göttlichen Licht widerstrahlte, dass es seine Reisebegleiter blendete, so können wohl auch Gegenstände diesen göttlichen Glanz in einer Weise wiedergeben. In diesem intertextuellen Zusammenhang muss der Wortlaut Hilda Hilts gelesen werden.

<sup>366</sup> Ebd., S. 26f.

existieren, dass Dieses-Einzig-Ich, gebrauche gute Ausdrücke, Tochter, verwundert ist, genau, jetzt in Großbuchstaben. VERWUNDERT ÜBER SEIN KLUGES KRITERIUM, Herr Doktor...denn dieses Leben, Agda, des Objekt-Dämon-Stahl und Silber, dieses multiplizierte Existieren fügte Diesem-Einzigem-Ich Gewicht zu, sogar im Besteck deiner Mutter, im Glas der Fenster, sogar im Metall der Tablets, ich bat immer, dass sie Tücher auflegte, dass sie die Messer in Flanell wickelte, alles in jenem Haus war tausend Mal Ich-Anderer, [...], und dort dort der andere Unbekannte lauend.

So scheinen der Tod und das Altern plötzlich auch gute Seiten zu haben, die wahre Identität, das Mit-Sich-Selbst-Eins-Sein zu ermöglichen. Vor seinem angekündigten Tod verrät der Vater Agda noch ein Geheimnis. In der Nähe der Schweineställe müsse sie graben nach einer goldenen Erde und wenn sie diese esse, dann werde sie verjüngen, den umgekehrten Weg ins Nichts gehen: „Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra.“<sup>367</sup> (Du wirst in die Richtung des Nichts laufen, Mädchen, aber der Mechanismus ist leichter, allmählich identifizierst du dich mit dem Unbelebten, Mädchen-Pflanze, Mädchen-Stein. Mädchen-Erde.) Die anthropomorphen Formen sind identitäre Substanzen, ein Aufgehen in der Nicht-Differenz.

Agda gräbt nach der goldenen Erde, die sie nicht findet, nur Schnecken und Larven. Während sie mit den Händen in der Erde wühlt, denkt Agda:

Lodo na cara. Tenho ares de alguém semisepulto. Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados, aqui te vê, aqui sou eu te vendo<sup>368</sup>.

Schlick im Gesicht. Ich sehe aus wie jemand Halb-Begrabenes. Ein Gold, das nicht kommt. Nicht einmal der Schimmer. Gut wäre gelbes Licht die Schnecken vergoldend, die Larven, meine Hand. Gut wäre das Wiederherstellen der Wörter, sie zu kreuzen, vom Licht zu sagen glitzernder Filter in Facetten, vom Dunklen nur zu sagen Innerei, von der Suche zu sagen, was sie ist, Suchender und Gesuchtes, beide Seiten aufzudecken, hier siehst du dich, hier bin ich dich sehend.

Wenn die Sprache befähigt würde, alles in seiner Komplexität, mit all seinen Seiten darzustellen, so wäre das Leiden des Lebens aufgehoben; es bedeutete eine Vorausnahme des Todes als sinnvollem Fatum, in dem Differenz sich in Indifferenz auflöst. Der kreatürliche Leib des Menschen, hier Agdas, der alten Frau, bestimmt wesentlich unsere Existenz: bis zum Tod begehren wir, spüren wir unseren Körper, leiden unter dem Altern. Leiden, denn zugleich sind wir nicht unser Körper. Wir gelangen erst zur Einheit bzw. zur Indifferenz, wenn wir sterben – das kann Erlösung sein. So ist die alte Agda nur eine Figur und Möglichkeit, von der Kreatürlichkeit als menschlicher Seinsbedingung zu sprechen.

<sup>367</sup> Ebd., S. 28.

<sup>368</sup> Ebd., S. 29f.

„**KADOSH**“

O GRANDE OBSCURO, Synonym für ein Göttliches, beherrscht hier die Suche des Kadosh (Hebr. Heilig, das Numinose) nach dem Heiligen, eine Suche, die als Pakt beschrieben wird, und damit unmittelbar auch an das Dämonische sich richtet. Der gesamte Text und die in ihm beschriebene Gottessuche ist der Prämisse geschuldet, dass Gott bzw. das Göttlich-Dämonische nur existiert, weil der Mensch es denkt. Dennoch lässt es sich nicht als liebevoller Vater, als gütiger Herr, beschreiben, sondern geriert sich bedrohlich als Bestie im Kampf mit dem Menschen, von dem es auch abhängig ist:

E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem finamente esboçados, a corpança de um tigre, garra pêlos dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais, em cima do papel-pluma um título: O GRANDE OBSCURO. Depois em pequenos traços o que eu imagino ser coisa de fera: agilidade, rapidez, olho precioso liquidez assombrada, olho de mãe-d'água mas voraz voraz. O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DO TEMPO.<sup>369</sup>

Und es kommen auch einige düsterere Zeichnungen, Ziegel und Rost genauestens skizziert, der Körper eines Tigers, Pranken Fell Zahn Innereien das von Innen und das von Außen in Querschnitten, oben auf dem Blatt-Feder ein Titel: DAS GROSSE OBSKURE. Danach in kleinen Strichen das, was ich mir als etwas von einer Bestie vorstelle: Behändigkeit, Schnelligkeit, schönes Auge überraschende Flüssigkeit, Auge einer Wassernixe aber gierig gierig. DAS GROSSE OBSKURE, AUFGEBLÄHT VOR MACHT, DARF NICHT VOR DER ZEIT BERÜHRT WERDEN.

Eine Drohung schwingt hier mit, das GROSSE OBSKURE dürfe nicht vor der Zeit, vor einer oder seiner Zeit, berührt und damit erkannt werden. Die mögliche Suche nach diesem Göttlichen zeichnet sich damit schon hier als eventuell vergeblich ab, denn es möchte nicht gefunden und vom Menschen festgehalten werden. In der Stimme des Göttlich-Dämonischen, die sich im Wesentlichen mit der Stimme Kadoshs abwechselt, wird dies deutlich. DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA deutet als Paraphrase ebenfalls auf Kadoshs Verzweiflung ob seiner (vergeblichen) Suche. Dieses GROSSE OBSKURE wird mit einem wilden Tier, einer Bestie außer Rand und Band, gleichgesetzt, die sich genüsslich die Pfoten leckt, wenn Menschen sterben und leiden. Im ersten Zitat werden die Assoziationen expliziert: das Schnelle, Bewegliche, präzise Auge des Göttlichen werden bestienhaft gefunden. Nicht nur Tierhaftigkeit, sondern auch Sexualität und Vulgarität, gepaart mit Gewalt, treten in eine provozierende Verbindung mit dem Göttlichen. Verzweifelt und fragend zeigt sich Kadosh:

O GRANDE OBSCURO não pode ser tocado antes do tempo. Que mais é preciso fazer para que eu o conheça inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz víscera e sangue, até

<sup>369</sup> Hilda Hilst, „Kadosh“, in: *Kadosh* (Anm. 286), S. 36.

onde é cristal, onde exatamente o seu núcleo de sol, onde meu Deus, a coisa se corrompe, que espessura tem ele de bondade ou ódio. Que espessura. Por que não me contento em ser apenas esse que mastiga as tâmaras e sorri para a mulher, a que estiver ao lado, porque de repente as palavras são eu mesmo, pesadas, turvas, de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara de ouro, procuro cem mil vezes um só rosto<sup>370</sup>

DAS GROSSE OBSKURE darf nicht vor der Zeit berührt werden. Was ist noch nötig zu tun, damit ich es ganz kennenlerne? Damit ich den Finger auflegen und fühlen kann, bis wo es sich zu Innerer und Blut macht, bis wo zu Kristall, wo genau sein Sonnenkern, wo, mein Gott, das Ding sich korrumpiert, was für eine Dichte der Güte und des Hasses es hat. Was für eine Dichte. Warum gebe ich mich nicht damit zufrieden nur der zu sein, der die Datteln kaut und der Frau zulächelt, welche gerade in der Nähe ist, denn auf einmal sind die Worte ich selbst, schwer, trüb, auf einmal DAS GROSSE OBSKURE, der KÖNIG da in der Tiefe, erkennt sich nicht mehr, wirft die Maske aus Gold ab, ich suche hunderttausend Mal ein einziges Gesicht.

Die Synonyme für das Göttliche sind viele; neben O GRANDE OBSCURO und REI, wie in diesem Zitat, finden wir GRANDE INCORRUPTÍVEL, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Sacrossanto, Grande Caracol, Sem-Nome, Mudo Sempre, Tríplíce Acrobata, Cadela de Pedra, O GRANDE ROSTO VIVO, Teia, Cara Cavada, Grande-Olho, Grande Corpo Rajado, Cão vultívogo, Lúteo-Rajado, COISA SEM NOME, COISA QUE NUNCA EXISTIU, OUTRO, Sumidouro, GRANDE PERSEGUIDO, Sorvete Almiscarado, Sorvedouro, Semeador und immer wieder das Du (TU). Die ganze Erzählung ist eine eigentliche Apostrophe an O GRANDE ROSTO VIVO. Zu der Suche nach dem Göttlichen gehört letztlich auch die Suche Kadoshs nach sich selbst: „Procuro uma maneira sábia de me pensar.“<sup>371</sup> (Ich suche eine weise Art mich zu denken.) Letztlich scheint sich Kadosh für die Liebe und das Liebe-Machen in seiner Gegenwart zu entscheiden und die Suche nach dem GROSSEN OBSKUREN aufzugeben, um glücklich zu sein:

O que tu chamas de Sorvete Almiscarado não é Cão de Pedra nem Cara Cavada, é isso aí, beleza do Querubim Gozoso, braço ombro omoplata, dorso, lisura da nádega, vamos, mete teu espadim, e celebra depois o ventre daquela que te expulsou lesmoso e empelicado, grita muitíssimo obrigado porque me guardaste tantas luas nas tuas aguadas e mais muitíssimo pelo esforço daquela hora quando me expulsaste e muito mais por te abrires perfumada quando quis o pai.<sup>372</sup>

Was du Eis mit Moschusgeschmack rufst, ist nicht Hund/Dämon aus Stein und auch nicht Ausgemergeltes Gesicht, das ist es, Schönheit des lustvollen Querubins, Arm Schulter Schulterblatt, Oberkörper, Glätte der Pobacken, los, bring schon dein Schwert unter, und feier danach den Bauch derjenigen, die dich behaart und schleimig ausgestoßen hat, schrei vielen vielen Dank dafür, dass du mich so viele Monde in deinen Wassern aufbewahrt hast und noch viel mehr Dank für die Anstrengung in der Stunde, als du mich ausgestoßen hast, und noch mehr dafür, dass du dich wohlriechend geöffnet hast, als der Vater wollte

---

<sup>370</sup> Ebd., S. 42f.

<sup>371</sup> Ebd., S. 52.

<sup>372</sup> Ebd., S. 97.

Die Sexualität und der Akt der sexuellen Inbesitznahme werden immer wieder mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht, als Provokation aber auch als Analogie zu mystischen Gotteserfahrungen:

a COISA QUE NUNCA EXISTIU, o todo leitoso, que grande gozo, Cão de Pedra, seres a minha caça, eu estar ali antes de ti, toda profundez, plúmbeo, preexistindo sedento e condensado, eu Kadosh nesse Tempo Sintético, junção de todos os outros tempos, ali<sup>373</sup>

Die SACHE DIE NIE EXISTIERT, das ganze milchige, was für eine große Lust, Hund/Dämon aus Stein, du wirst meine Jagd sein, ich dort vor dir sein, alles Tiefe, blauschwarz, präexistierend durstig und verdichtet, ich Kadosh in dieser Synthetischen Zeit, Verbindung aller Zeiten, dort

Der Name des Protagonisten Kadosh wird dabei mit dem Hebräischen *Kad* für „trennen“ in Beziehung gesetzt, während die sexuellen Erfahrungen unter „PERTENCER. SER PARTE DE. CABER.“<sup>374</sup> (Dazugehören. Teil Sein Von. In Etwas Passen.) zusammengefasst werden können. In dramatischen Dialogen werden diese unterschiedlichen Sichten aufs Heilige und auf Sexualität mit unbekanntem bzw. uneingeführten fiktiven Figuren verdeutlicht. Die Gattungen werden in dieser Erzählung überschritten, immer wieder finden sich solch dramatische Dialoge und lyrische Abschnitte. Die Gedichte sind von Gefühlen gefärbt, obwohl der gesamte Text einer lyrischen Apostrophe gleichkommt. Und so schließt er mit einer Anrede: „Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais Nada.“<sup>375</sup> (Es reicht. Zeit der Liebe, mein Jetzt, Hund/Dämon aus Stein. Auf dass ich Fleisch und Größe lebe. Und vor allem das Eine: auf dass ich Dich vergesse. Sonst Nichts.)

## 5. Schlussbetrachtungen

Die zu Beginn des Kapitels formulierte Hypothese lautete dahingehend, dass *daimones* bzw. dämonisch-göttliche Personifikationen und Prosopopoiie als Tropen und Figuren der Sprachkritik und literarischen Selbstreferenz in der Poetik Hilda Hilsts wirken. Dies ist in einem ersten Teil in theoretischen und argumentativen Schritten dargelegt worden, in einem zweiten Teil in die konkrete Textarbeit eingeflossen. Das narrative Subjekt in

<sup>373</sup> Ebd., S. 73.

<sup>374</sup> Ebd., S. 62. Kadosh bedeutet auf Hebräisch jedoch „heilig“ und wird als Ausruf in der Bibel, im Alten Testament, getätigt, siehe Jesaja 6,3. Als *kadeshim*, die Heiligen, wurden jedoch auch Kultdiener bezeichnet, die in einigen Interpretationen als männliche Tempelprostituierte gesehen werden (vgl. Steven Greenberg, *Wrestling with God and Men. Homosexuality in the Jewish tradition*, Madison 2004, S. 177).

<sup>375</sup> Ebd., S. 98.

den Prosatexten löst sich im Stimmenchor der Prosopopoiie in seiner Identität auf, die Vielheiten der Identität und des menschlich Inneren werden durch diese körperlosen Stimmen ausgedrückt. Der Mensch scheint in seinen Metamorphosen zu Tieren, Pflanzen und Göttern, ausgeliefert fremden Mächten, die als ein mal gütiger, mal grausamer Schöpfer personifiziert werden, Kreatur zu sein. In seiner Sprache ist er jedoch in der Subjektivität gefangen, kann sich nicht als Kreatur Sinn verschaffen. Die Begegnung mit Personifikationen lässt ihn zur Kreatur werden und seine Sprache zeigt seine Hilflosigkeit an. Das Schmelzen der wächsernen Masken des Erzähler-Protagonisten Kadosh, das als *de-facement* im Sinne des Paul de Man begriffen werden kann, zeigt dies anschaulich. In diesem kritischen Zusammenhang ist der Unterschied zwischen den Tropen und dem Anthropomorphismus nicht mehr eindeutig zu etablieren. So muss die vierte Hypothese dieses Kapitels differenzierter betrachtet werden. In der Vermengung von Subjektivität und Kreatur findet auch eine Bewegung der Mythisierung statt, die kritisch zu beleuchten wäre und die unmittelbar die Diskussion um die Aktualität der Tropen und Figuren der Personifikation und der Prosopopoeia betrifft. Die Innerlichkeit, ja der Narzissmus der Hilst'schen Literatur hat durchaus mit der mystischen christlichen Literatur zu tun. Letztere sollte in den *autos sacramentales* veräußert und damit politisiert und institutionalisiert werden. Im Zusammenhang mit der Gegenreformation suchte die katholische Kirche sich vom Rückzug ins Innere zu distanzieren. Der mystisch als innerer Kampf gegen die Dämonen geschilderte Zustand des Menschen sollte auf der Bühne in den agonalen Verstrickungen der Personifikationen veräußert werden; die konventionelle Form eine kontrollierte religiöse Erfahrung ausdrücken und befördern. Der *daimon* ist hier in der Poetik von Hilda Hilst weder ein veräußertes noch ein verinnertes Übel, sondern eine figurale Darstellung subjektiver Erfahrungen. Eine äußere und innere Welt sind nicht mehr unterschieden und so kann eine Ästhetik des Bösen in der Moderne oder Post-Moderne hier mehr mit dem Schema des Innen und Außen zutreffend operieren. In der Lyrik und Prosa Hilda Hilsts ist die Erfahrung Gottes kaum noch als Fundament der Schilderungen spürbar, wie es in der mystischen Literatur der Fall war, sondern die Suche an und für sich, der Hunger nach einer transzendentalen und sinnverleihenden Erfahrung steht im Zentrum des Schreibens als Transgression bzw. Entgrenzung, das nicht mehr als Ausdruck, denn als performative Hervorbringung des Göttlichen arbeitet. Daher die herausragende Bedeutung des Schreibens, der Worte. Wie im anfänglich zitierten Gedicht lyrisch verdichtet: „Penso que tu mesmo cresces/ Quando te penso. E

digo sem cerimônias/Que vives porque te penso.“ Kein *cogito ergo sum* des Subjekts, sondern ein *cogito ergo*...Gott existiert.

## VI. Performativität der Personifikation: Orixás – zwischen Kunst und Kult

*o arco-íris  
é o colar do feiticeiro  
que apaga o dia  
com a mão direita  
& inaugura a noite  
com a mão esquerda*

*eu sou o cavalo de Exu  
ebó  
do meu coração  
despachado  
na encruzilhada dos cometas*

Pimenta d'água

*a rua é muito estreita  
para o exército  
de folhas  
& seu AXÉ  
esta ondulação de  
neurônios  
girassol imóvel  
no centro  
do mundo  
a cabeça nas nuvens  
os cabelos na poeira  
& depois  
percebe-se  
a Sombra  
que é a nossa cara*

(Roberto Piva, *Estranhos sinais de Saturno*)

In diesem Kapitel wird das bisher analysierte Material ergänzt: um dramatische Texte und Werke der Bildenden Kunst, die mit ihren Ausdrucksformen, Möglichkeiten und Begrenzungen, den Korpus erweitern und die Frage nach der Figur der Personifikation anders, visueller, körperlicher, beantworten können. Es wird nun also der Schritt von der Schrift zum Körper unternommen. Warum nun von den Romanen und Erzählungen und dem rein textuell überlieferten Theater des José de Anchieta zu dieser Diversität an Ausdrucksformen und Ästhetiken? Das performative Potenzial der Figur der Personifikation, schon wiederholt in dieser Arbeit behauptet, tritt in diesen anderen

künstlerischen Ausdrucksformen sehr nachdrücklich zutage. Überdies bestehen unmittelbarere Bezüge zwischen den Materialien der vergangenen Kapitel und diesem Korpus. Als letzten Grund für die Materialauswahl gilt zudem eine populäre Dimension der hier untersuchten Formen, d.h. eine Einbindung der Personifikation in die Alltagskultur. Im Falle der *orixás* wird das genauestens nachzuvollziehen sein. Die übergreifende These dieses Kapitels lautet also dahingehend, dass das Ausdruckslose als mögliche Erfahrung nicht-sprachlich in der Figur der Personifikation gefasst wird. Diese Frage wird dann mit Bezug auf verschiedene mediale Ausdrucksformen untersucht.

Die Begrifflichkeit des Ausdruckslosen ist bisher rein im Sinne eines sprachlichen Scheiterns untersucht worden. Ausdruckslos bedeutet aber mehr: das postulierte Scheitern jeglichen Ausdrucks. Ausdruck ist hier verstanden als Formgebung. Es kann folglich Inhalte geben, so lautet die These, die nicht in Form gebracht werden können; vielleicht aber können diese Inhalte durch Formen performativ hervorgebracht werden.<sup>376</sup> Solch eine performative Hervorbringung, die nicht im Ausdruck zu lokalisieren ist, ist lesbar in einer Erfahrung. So wie im Ritus durch Formen eine Erfahrung ermöglicht wird, so mag dies für ein Theater gelten, das sich häufig an rituellen Verfahrensweisen orientiert hat. Die Spannung zwischen Form und Ausdruckslosem lässt sich überdies an der Assemblage als Werk bildender Kunst beobachten. So werden an dieser Stelle Theaterstücke, die teils als Ritualtheater beschrieben werden können, und Assemblagen im Hinblick auf die Personifikation als Figur im Spannungsfeld von Form und Ausdruckslosem untersucht.

Die Personifikation, die dabei im Mittelpunkt steht, ist eine besondere. Die *orixás*, Gottheiten bzw. *daimones* des afrobrasilianischen Pantheons sogenannter Besessenheitskulte, stehen als Personifikationen des Dämonisch-Göttlichen hier im

---

<sup>376</sup> Auch wenn es hier spezifisch um Theater geht, stehen die Theatertexte im Vordergrund. Jacques Rancière hat die mögliche performative Wirkung von Texten in einer Studie untersucht und legt den Nachdruck auf die Körperlichkeit einer solchen Wirkung, die auch im Rahmen einer sprachkritischen Wahrnehmung gesehen werden muss: „Um diesen Schauplatz wird es hier gehen, um die Art und Weise, in der ein Text sich den Körper seiner Fleischwerdung gibt, um dem Schicksal des in die Welt entlassenen Buchstabens zu entkommen, um seine eigene Bewegung zwischen dem Ort des Denkens, des Geistes, des Lebens, von dem er kommt, und dem, an den er sich begibt, nachzuahmen: ein irgendwie menschlicher Schauplatz, wo die Rede handelt, sich der Seelen bemächtigt, die Körper antreibt und den Rhythmus ihres Gangs bestimmt. Es wird um diese höhere Nachahmung gehen, durch die die Rede den Enttäuschungen der Nachahmung entkommen will.“ (Rancière, *Das Fleisch der Worte* (Anm. 2), S. 10) Auch wenn die performative Dimension für jeden Text gültig sein mag, so ist sie doch besonders sichtbar an dramatischen Texten.

Mittelpunkt. Als inkorporierte und religiös verehrte Wesenheiten bieten sie sich für Betrachtungen der Performativität(en) zwischen Kult und Kunst an.

Das Korpus der dramatischen Texte lässt sich im weitesten Sinne in einem Zusammenhang afrobrasilianischer Literatur sehen.<sup>377</sup> Den Anfang machen Stücke des TEN, Teatro Experimental do Negro, ab den 1940er Jahren. Es folgt das Werk von Luiz Silva bzw. Cuti, aus den 1980er Jahren. Ein dramatischer Text von Hilda Hilst erweitert den Blickwinkel. Exu als explizit dämonisch konnotierter *orixá* zeichnet sich in den unterschiedlichen Poetiken besonders aus.

Zu den hier betrachteten plastischen Werken gehören zwei diametral entgegengesetzte Konzeptionen der *orixás* als Personifikationen: das Götterfries Carybés aus dem Jahr 1968 und die Assemblagen Emanuel Araújo ab den 1980er Jahren. Ersterer zeichnet sich durch eine traditionell-europäische Visualisierungstechnik von Personifikationen aus, die durch menschliche Gestalt, Attribute und Konkretheit sichtbar macht. Letzterer wählt eine abstrakte Darstellung, die nur den Eigennamen als personales Merkmal zulässt.

Lyrik und Prosa sind weitestgehend ausgeschlossen worden, obwohl auch hier *orixás* bedeutende Auftritte haben. Dennoch: die Überschreitung von Text durch die Personifikation ist in diesem Kapitel das entscheidende Augenmerk. Gemälde bzw. zweidimensionale Darstellungen der *orixás* sind vernachlässigt worden, da die plastische Darstellung und ihre Materialität sowie Haptik in den Vordergrund gestellt werden sollte, als ein Versuch der besonders weitreichenden Erweiterung der sprachlichen Dimension, die bisher untersucht worden ist. Unter den Begrifflichkeiten der hier formulierten These fällt eine ins Auge, die bisher nur andeutungsweise, nicht aber zureichend definiert worden ist: die Begrifflichkeit der Erfahrung. Die Erfahrung ist an und für sich ein Konzept, welches die Vermittlung zwischen Selbstverhältnis und Weltverhältnis beschreibt. „Ich erfahre“ oder „ich mache eine Erfahrung“ impliziert stets ein Inneres, das mit einem Außen in Berührung gerät. Das semantische Feld des „erfahren“ dehnt sich aus von „erfahren“ bis „widerfahren“; es gibt ein aktives Element und ein passives. Diese Bipolarität entspricht dabei dem stets potenziell instabilen Verhältnis zwischen Selbst und Welt. Mal hält das Selbst die Zügel der Erfahrung in der

---

<sup>377</sup> Für eine deutschsprachige Einführung in dieses thematische Feld der brasilianischen Literatur siehe Patricia Weis-Bomfim, *Afrobrasilianische Literatur. Geschichte, Konzepte, Autoren*, Mettingen 2002. Siehe auch die grundlegenden Studien von Miriam Garcia Mendes, *O Negro e o Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro 1993 und Leda Maria Martins, *A Cena em Sombras*, São Paulo 1995.

Hand, mal widerfährt vielmehr die Welt dem Selbst.<sup>378</sup> Eine Erfahrung ist in diesem Zusammenhang von einem Erlebnis zu unterscheiden.

Hier steht die Begrifflichkeit der Erfahrung für eine Vermittlung zwischen Selbstverhältnis und Weltverhältnis, die Spuren hinterlässt in eben diesen Verhältnissen. Die Begrifflichkeit des Erlebnisses dagegen beschreibt zwar ebenfalls eine Begegnung zwischen Selbst und Welt, die Verhältnisse, also das Selbstverhältnis und das Weltverhältnis, werden dabei aber nicht spürbar in Bewegung gebracht. Eine Erfahrung ist in diesem Sinne nachhaltig und spürbar performativ, nicht nur in der Präsenz des performativen Momentes, sondern auch im Zukünftigen.

Das Ausdruckslose zu erfahren heißt folglich etwas zu erfahren, das nicht ausgedrückt werden kann: Hiermit ist bereits auf mögliche unterschiedliche Kategorien der Erfahrung verwiesen, unter ihnen die religiöse oder mystische Erfahrung, die *par excellence* sich des sprachlichen Ausdruckes entzieht oder als solche beschrieben wird. Demgegenüber steht die ästhetische Erfahrung, als die zweite Kategorie der Erfahrung, die in dieser Arbeit von Bedeutung ist. Eine der grundlegenden hier zum Ausdruck gebrachten Überzeugungen ist nun ebendies, dass die Figur der Personifikation sowohl der religiösen als auch der ästhetischen Erfahrung zum Ausdruck dient und beide Formen der Erfahrung einander annähert, sie vermittelt. Die Personifikation ist in diesem Sinne eine ontologische Metapher, die sprachlich umsetzt, was zugleich erfahren wird. Unsere grundlegende Körpererfahrung ist hierbei die der Grenze oder Abgrenzung zwischen Außen und Innen, Ich und Welt.<sup>379</sup> Diese außersprachliche Erfahrung, die mit unserer menschlichen Körperlichkeit zusammenhängt, führt zur Konzeption von Entitäten, von abgrenzbaren Einheiten, denen dann beispielsweise sprachlich Bedeutung zugewiesen wird. Die ästhetische Erfahrung wäre dann als gesteigerte sinnliche Erfahrung zu verstehen, die medial vermittelt wird.<sup>380</sup>

Als Gemeinsamkeit religiöser und ästhetischer Erfahrung ist anzumerken, dass beide Formen der Erfahrung wesentlich offenbart werden, d.h. sie erscheinen unmittelbar, sie tauchen auf, sie sind gegeben. Eine solche Struktur ist nichts anderes als Performativität oder Hervorbringung von Präsenz. In den Theaterwissenschaften ist darum der

<sup>378</sup> Vgl. Walter Haug, „Gotteserfahrung im abendländischen Mittelalter“, in: Matthias Riedl (Hg.), *Religionen – Die Religiöse Erfahrung*, Würzburg 2008, S. 15-41.

<sup>379</sup> Vgl. George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 1980/2007.

<sup>380</sup> Siehe Thomas Weber, „Erfahrung“, in: Michael Opitz (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster Band*, Frankfurt a.M. 2000, S. 230-259. Benjamins Erfahrungsbegriff ist in der vorliegenden Arbeit allerdings nur angedeutet.

Zusammenhang zwischen Theater und Ritual seit langem thematisiert.<sup>381</sup> Erfahrungen von Liminalität und Transformation im Ritual wie im Theater stehen dabei im Vordergrund, wobei das transformative Potenzial ja in unserer Definition nun gerade das definitorische Merkmal der Erfahrung ausmacht. Die Erfahrung kann als Begrifflichkeit im Zusammenhang mit Performativität als ein analytisches und sprachkritisches Instrument verwendet werden, um den besonderen Charakter der religiösen und ästhetischen Vermittlung von Selbstverhältnis und Weltverhältnis zu eruieren. Auch das Konzept der Kreatürlichkeit kommt hier wiederum als anverwandtes ins Spiel: als Spannungsverhältnis zwischen Körper und Bedeutung. Die Personifikation als ontologische Metapher – sprachlich verfasst, nicht-sprachlich erfahren, gegründet in der eigenen Körperlichkeit – bringt dieses Spannungsverhältnis innerhalb der dialektischen Widersprüche der Figur zum Ausdruck.

Wer oder was werden dann hier, in diesem Korpus, als Personifikationen gehandelt? Dämonen und *daimones*, wie gehabt, und die *orixás*, also afrobrasilianische Gottheiten, die in dieser Arbeit als eine spezifische kulturelle Ausgestaltung des *daimon*-Begriffes verstanden werden sollen. Die *orixás* sind im Gegensatz zu etwa den katholischen Heiligen, mit denen sie häufig verglichen werden, nicht als Subjekte, sondern als Personifikationen zu verstehen. Warum? Weil sie Kräfte symbolisieren. Ursprünglich repräsentierten hierbei ausschließlich „*assentamentos*“ die *orixás*, indem sie deren performatives Potenzial über Materialien und Opfergaben symbolisierten.<sup>382</sup> Mittlerweile ist jedoch eine Emblematisierung und Ikonographie der wichtigsten *orixás* durchaus eingängig.<sup>383</sup> Was diese historische Entwicklung zu einem visualisierten Pantheon, das in der Alltagskultur eine gewisse Präsenz hat, zu bedeuten hat, soll hier noch im Laufe der nächsten Seiten besprochen werden. Anhand der *orixás* als rituell und religiös erfahrbarer Gottheiten ist besonders die These um die Figur der Personifikation zu untersuchen, die besagt, der Tod der Götter sei die Geburt der Personifikation (wie sie u.a. von Jean Seznec vertreten wird).<sup>384</sup>

<sup>381</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 332ff.

<sup>382</sup> Siehe Vagner Gonçalves da Silva, „Arte Religiosa Afro-Brasileira: As Múltiplas Estéticas da Devoção Brasileira“, *Debates do NER*, Porto Alegre, Ano 9, N. 13, S. 104.

<sup>383</sup> Es existieren bisher, soweit es mir bekannt ist, keine Studien zur Visualität – Ikonographie, Sinnbildhaftigkeit und Emblematisierung – der *orixás* (als Personifikationen). Das vorliegende Kapitel versteht sich als ein erster Versuch in eine solche Richtung.

<sup>384</sup> Jean Seznec, *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1940/1990. Auch W. Benjamin äußert sich in diesem Sinne: „Demnach sind die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur. Es bleibt das Kleid der Olympischen zurück, um das im Laufe der Zeit die Embleme sich sammeln (...).“

Zusammenfassend sind also folgende Argumentationsschritte in diesem Kapitel nachzuvollziehen: Die grundlegende Hypothese dieses Kapitels lautet, dass das Ausdruckslose als mögliche Erfahrung nicht-sprachlich in der Figur der Personifikation gefasst wird. Die untergeordneten Zielsetzungen, die zur argumentativen Unterbauung dieser These dienen und hinführen sollen, lauten:

1. Das besonders performative Potenzial der Personifikation wird anhand ihrer Körperlichkeit und Materialität wirksam.
2. Die These, dass der Tod der Götter die Geburt der Personifikationen bedeutet, soll entwickelt werden, d.h. Religion und Kunst in ihrem Verhältnis werden hier anhand der *orixás* diskutiert.
3. Die Visualisierung der *orixás* folgt einer Technik der Götterübersetzung und Visualisierungsstrategie europäischer Provenienz.
4. Kreatürlichkeit als Spannungsverhältnis zwischen Körper und Bedeutung wird auch hier bestätigt.

Im ersten Abschnitt werden die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Theaters und des Rituals als performative Ausdrucksformen näher erläutert. Zudem werden die *orixás* in dem Kontext der ihnen gewidmeten Kulte eingeführt. In diesem ersten Teil des Kapitels geht es demnach um die Performativität und Erfahrbarkeit der *orixás* als Personifikationen. In einem zweiten Teil sind die Visualität und Materialität der *orixás* die entscheidenden Momente. Schließlich stehen ausgewählte dramatische Texte im Fokus der Untersuchung. All diese Aspekte sind als Momente der Personifikation als Figur im Schwellenbereich zwischen Kunst und Kult zu betrachten.

## **1. Die *orixás* und die performative Dimension der Personifikation**

Theater, Ritual und Performativität – das sind die hier zu erörternden Themenbereiche. Um zu beginnen: was ist die Gemeinsamkeit aller drei Begrifflichkeiten? Es ist die auf den Körper fokussierte Ausdrucksweise, genauer das Bewusstsein um die Körper-Leib-

---

Andererseits bleiben neben den Emblemen und Kleidern die Worte und Namen zurück und werden in dem Grade wie die Lebenszusammenhänge verloren gehen, aus denen sie stammen, zu Ursprüngen von Begriffen, in denen diese Worte einen neuen, zur allegorischen Darstellung prädisponierten Inhalt gewinnen, wie die Fortuna, Venus (als Frau Welt) und andere dergleichen es sind. Abgestorbenheit der Gestalten und Abgezogenheit der Begriffe sind also für die allegorische Verwandlung des Pantheons in eine Welt magischer Begriffskreaturen die Voraussetzung.“ (Benjamin, *Ursprung* (Anm. 3), S. 201)

Dichotomie des Menschen. Ich habe einen Körper und bin Leib. Im Haben eines Körpers ist die Möglichkeit der Performativität und Personifikation als Ausdruck gegeben. Im Leib-Sein ist die Möglichkeit der Erfahrung begründet. Erika Fischer-Lichte erarbeitet die Bedeutung des Konzeptes einer solchen Performativität für das Theater in ihrer Studie „Ästhetik des Performativen“. Sie schreibt bezüglich der Spannung zwischen Körper und Leib des Menschen, und damit des Schauspielers: „Auf diese Eigenart wird immer wieder in Theater- und Schauspieltheorien hingewiesen. Besonders betont und expliziert wird vor allem die Spannung, die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt. (...) Der Mensch hat einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.“<sup>385</sup> Der Mensch hat einen Körper und ist Leib. Die deutsche Sprache ermöglicht hier eine Differenzierung im Vokabular, die im Portugiesischen im Konzept der Verkörperung (*incorporar*) mitklingt, aber nicht in einem Wort gefasst werden kann. In den Besessenheitsritualen der afrobrasilianischen Kulte wird, wie in anderen Ritualen auch, jedoch mit eben dieser Spannung gearbeitet. Der Sohn oder Tochter eines *orixá* setzt den Körper ein, den er hat, um den Gott zu inkorporieren; er erfährt das Göttliche aber nur, weil er zugleich Leib ist. Man spricht von „Verkörperung“ (*embodiment*) der Götter in diesem Sinne: ausgehend vom Körper, der manipulierbar ist.<sup>386</sup> Der Leib, welcher der Mensch ist, kommt aber in dieser Betrachtungsweise und ihrem Konzept häufig zu kurz; es wirkt, als ob der Mensch alles verkörpern könne, also seinen Körper vollkommen manipulieren könne, ohne die Tatsache seines Leib-Seins, das eine gefühlte Partizipation in jeglicher Verkörperung zur Folge hat, mit zu berücksichtigen. Ich verkörpere ja nicht nur den Gott, ich fühle auch, wie er/sie in mir ist; dies ist eine Erfahrung im Sinne einer Spur, die in mir hinterlassen wird.<sup>387</sup>

Für die postmoderne Zeit, das Ende des 20. Jahrhunderts, ist jedenfalls in einem allgemeineren Sinne von einem Paradigmenwechsel gesprochen worden, betreffend das Denken über den Körper: „Es geht (...) darum, dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Position zu verschaffen wie dem Text, anstatt ihn unter dem

<sup>385</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik* (Anm. 381), S. 129.

<sup>386</sup> Vgl. Studien zur Besessenheit bzw. zur Körperlichkeit im Candomblé, etwa Yvonne Daniel: *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*, Urbana & Chicago: 2005; Patrick Bellegarde-Smith (Hg.): *Fragments of Bone. Neo-African Religions in a New World*, Urbana & Chicago 2005; Suzana Maria Coelho Martins: *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, Salvador 2008 u.a.

<sup>387</sup> Vgl. das Konzept der Erfahrung, wie definiert auf S. 174 in dieser Arbeit.

Textparadigma zu subsumieren. Das eben soll der Begriff *embodiment*/ Verkörperung leisten. Er eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion figuriert.<sup>388</sup> Dieser Körper, wie er in den neueren Verkörperungsparadigmen erscheint, wird in seiner Performativität vor allem durch drei Aspekte geprägt, so Fischer-Lichte. Die Räumlichkeit bzw. das Verhältnis zu dem ihn umgebenden Raum ist einer der Aspekte, der den Körper ausgestaltet. Die Lautlichkeit ist der zweite Aspekt. Die Zeitlichkeit, oder der Rhythmus, dem sich ein Körper unterwirft, konstituiert den dritten Aspekt.<sup>389</sup> Anhand dieser Aspekte der Performativität soll nun der afrobrasilianische Besessenheitskult untersucht werden, in dem den *orixás* als Gottheiten ihre Bedeutung, rituell und ästhetisch, zukommt.

Zunächst muss der afrobrasilianische Kult bzw. Candomblé aber in generellen Linien eingeführt werden.<sup>390</sup> Dies soll anhand einiger Schlüsselkonzepte für ein Verständnis geschehen; die Schlüsselkonzepte sind die folgenden: das *terreiro* als Ort der Religionsgemeinschaft, die *orixás* als Gottheiten, das Opfer oder *ebó*, und schließlich *axé*. Der Ort, an dem die jeweilige Religionsgemeinschaft sich zusammenfindet, an dem die Rituale begangen werden, ist zugleich der Ort der Opferstätten der *orixás* und drückt die soziale Organisation der Kulte aus. Zudem sind in der Struktur des *terreiro* bereits wichtige Spannungen und Gegensätze räumlich umgesetzt, die insgesamt für das Glaubenssystem maßgeblich sind. Juana Elbein dos Santos, deren detaillierte Studie hier noch öfters zitiert werden wird, schreibt das Folgende über das *terreiro*:

<sup>388</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik* (Anm. 381), S. 153.

<sup>389</sup> Vgl. ebd.

<sup>390</sup> Zum Candomblé und anderen afrikanisch-amerikanischen Kulturen existiert eine umfassende Sekundärliteratur. Hier eine Auswahl, die die Forschungsgeschichte und den -kontext verdeutlichen mag: ethnologische bzw. sozial- und kulturalanthropologische Studien zum Kult, zu den Ritualen und Liturgien (vgl. Juana Elbein dos Santos, *Os Nãgô e a Morte. Pãde, Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia*, Petrópolis 2007; J. Omosade Awolalu, *Yoruba Beliefs and Sacrificial Rites*, London 1979; Raul Lody, *O povo do santo. Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*, São Paulo 1995/2006 u.a.); Studien zu einzelnen *orixás* (vgl. Sandra T. Barnes (Hg.), *Africa's OGUN. Old World and New*, Bloomington & Indianapolis 1989; Jocélio Teles dos Santos, *O Dono da Terra. O Caboclo nos Candomblés da Bahia*, Salvador 1995 u.a.); Mythensammlungen (vgl. José Beniste, *Mitos Yorubás. O Outro Lado do Conhecimento*, Rio de Janeiro 2006; Reginaldo Prandi, *Mitologia dos Orixás*, São Paulo 2001 u.a.); historische Ansätze (vgl. Pierre Verger, *Flux et Reflux de la Traite des Nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos*, Paris 1968; Renato da Silveira, *O Candomblé na Barroquinha. Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, Salvador 2006; Aulo Barretti Filho (Hg.), *Dos Yorubá ao Candomblé Kétu. Origens, Tradições e Continuidade*, São Paulo 2010 u.a.); und kunstwissenschaftliche Annäherungen, die sich allerdings auf die sakrale Kunst (Altäre, Ritualobjekte) beschränken (vgl. Roger Sansi, *Fetishes and Monuments. Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century*, New York & Oxford 2007; Mikelle Smith Omari-Tunkara, *Manipulating the Sacred. Yorùbá Art, Ritual, and Resistance in Brazilian Candomblé*, Detroit 2005).

O “terreiro“ concentra, num espaço geográfico limitado, os principais locais e as regiões onde se originaram e onde se praticam os cultos da religião tradicional africana. Os *òrisà* cujos cultos estão disseminados nas diversas regiões da África Yorubá, adorados em vilas e cidades separadas e às vezes bastante distantes, são contidos no “terreiro” nas diversas casas-templos, *os ilé-òrisà*. Cada *ilé-òrisà* reúne um grupo de iniciados, de praticantes e fiéis que constituem os diversos segmentos diferenciados da população urbana do “terreiro”. Cada grupo está vinculado a uma comum matéria de origem abstrata, simbolizada por seu *òrisà*. Essa simbologia caracteriza cada grupo do “terreiro” pela utilização de cores determinadas, por certas proibições – principalmente de caráter alimentar – pela utilização de certos emblemas, de certas ervas, de certos dias para as reuniões e o culto, por festivais anuais etc.<sup>391</sup>

Der Gegensatz zwischen dem *terreiro* im engeren Sinne, d.h. seinen Gebäuden, seinem urbanen und häuslichen Bereich, und dem umgebenden Wald, der unbereinigten Natur und ihrer Kräfte, ist bedeutend für das Verständnis der Organisation der religiösen Gemeinschaften. Die Geister der Toten, die *egún* oder wie auf Kuba *Ikús* geheißen, werden im Wald lokalisiert, ähnlich wie sich auch Exus Opferstätte außerhalb der religiös genutzten Gebäude befindet. Lydia Cabrera, die kubanische Anthropologin mit ihrer wegweisenden Studie zu afrokubanischen religiösen Gebräuchen auf der Insel, nannte gar ihre gesamte Studie „El Monte“, was soviel heißt wie „Der Wald“.<sup>392</sup> Dem obenstehenden Zitat ist weiterhin zu entnehmen, dass die religiöse Gemeinschaft selbst unterteilt ist in verschiedene Gruppen, die einen bestimmten *orixá* verehren. Der räumlichen Ordnung des *terreiro* entspricht eine soziale Ordnung. Vielmehr ist von einer Hierarchie zu sprechen, die durch verschiedene Funktionen der Anhänger(innen) des Kultes erklärt werden kann. In dem folgenden Zitat ist mehr über diese Hierarchie zu erfahren, aber auch über die Eigenarten des *axé*, eines sehr bedeutenden Konzeptes:

O chefe supremo do “terreiro“ a *lyálòrisà*, textualmente, a “mãe-que-possui-os òrisà”, que é responsável pelo culto dos òrisà, é, ao mesmo tempo, a *lyá-l’àse*, isto é, a detentora e transmissora de um poder sobrenatural, de uma força propulsora chamada *àse*. Esse poder, que permite que a existência seja, isto é, que a existência advenha, se realiza, é mantido, realimentado permanentemente no “terreiro”. A *lyá-l’àse* é responsável por isso em primeiro lugar e todos os iniciados, sem exceção, devem desenvolver ao máximo o *àse* do “terreiro” que em definitivo constitui seu conteúdo mais precioso, aquele que assegura sua existência dinâmica. Por meio da atividade ritual o *àse* é liberado, canalizado, fixado temporariamente e transmitido a todos os seres e objetos, consagrando-os. Cada indivíduo, por ter sido iniciado pela *lyá-l’àse* e através de sua conduta ritual, é um receptor e um impulsor de *àse*.<sup>393</sup>

Das *axé*, wie es im brasilianisch-portugiesischen Zusammenhang geschrieben wird, ist also ein Prinzip der Realisierung, ein im Grunde performatives Prinzip, das auch auf die Sprache im engeren Sinne und im rituellen Kontext bezogen wird, das

<sup>391</sup> Elbein dos Santos, *Os Nàgô* (Anm. 390), S. 34f.

<sup>392</sup> Siehe Lydia Cabrera, *El Monte (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folclore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)*, Miami 1975.

<sup>393</sup> Elbein Dos Santos, *Os Nàgô* (Anm. 390), S. 36f.

ausgesprochene Wort wohlgemerkt.<sup>394</sup> Die rituellen Schreie, die den verschiedenen *orixás* zugeordnet werden können, müssen in diesem Zusammenhang gesehen werden. Erst ein Laut aus dem Mund der Besessenen kündigt die Ankunft eines *orixá* im *terreiro* an. Doch nun endlich zu den *orixás* selbst, die in dieser Arbeit so einen prominenten Platz einnehmen:

Os *òrisà*, forças ou entidades sobrenaturais, princípios simbólicos reguladores dos fenômenos cósmicos, sociais e individuais são incorporados, conhecidos, vividos através da experiência da possessão. Todo o sistema religioso, sua teogonia e mitologia, é revivido através da possessão das sacerdotisas. Cada participante é o protagonista de uma atividade ritual durante a qual o mundo histórico, psicológico, étnico e cósmico Nãgô se reatualiza. A dinâmica da possessão expressa, num tempo recriado psicologicamente, aqui e agora, dramatizada numa experiência pessoal, a existência de um sistema de conhecimentos, de uma doutrina. A doutrina só pode ser compreendida na medida em que ela é vivida através da experiência ritual – analogias, mitos e lendas revividos; o conhecimento só tem significado quando incorporado de modo ativo.<sup>395</sup>

Die *orixás* werden hier als übernatürliche Kräfte, oder Entitäten, und als symbolisch regulative Prinzipien kosmischer Phänomene erklärt. Höchstens in der Bezeichnung als Entitäten klingt eine visuelle und figurative Abbildung an. Das erklärt sich durch die scheinbar erst relativ spät einsetzende Gestaltung der *orixás* als ikonographische Figuren. Wie bereits erläutert, werden die *orixás* im *terreiro* vor allem durch die *assentamentos*, also durch Opferstätten repräsentiert. Nur in der Verkörperung während der Besessenheit kommen die typischen Attribute, Farben u.ä. zum Tragen, die von der Ikonographie und Emblematis bekannt sind. In jedem Falle sind die *orixás* als abstrakte Kräfte, oder Prinzipien, der Möglichkeit der Personifikation anheimgegeben. In den Mythen dagegen und in der Besessenheit gewinnen sie menschliche Züge. Diese Spannung ist wesentlicher Gegenstand dieses Kapitels; immer wieder wird die Sprache sein von der Oszillation der *orixás* zwischen Personifikation, göttlich und ästhetisch, und Subjekt-Mensch. Nun aber vorerst zu einem letzten Konzept der afrobrasilianischen Kulte, das hier zum Verständnis des Glaubenssystems noch einzuführen ist: das Opfer.

Das Opfer, *ebó*, ist konstitutiv für den Kult. Es allein stellt die Beziehung her zwischen der Welt der Menschen und der Welt der *orixás*. Es allein sorgt für Gleichgewicht und damit für die Möglichkeit der menschlichen Existenz.<sup>396</sup> Denn: „A oferta-substituto evita a morte prematura, permite ao indivíduo realizar plenamente seu ciclo de vida, chegar à velhice e assegurar sua imortalidade.“<sup>397</sup> Das Opfer ist in

---

<sup>394</sup> Ebd., S. 46ff.

<sup>395</sup> Ebd., S. 44f.

<sup>396</sup> Ebd., S. 161.

<sup>397</sup> Ebd., S. 223.

gewisser Weise immer ein Stellvertreter-Opfer. Es hält alles in Gang, ermöglicht das Leben.

Nach der Einführung dieser wichtigsten Konzepte der afrobrasilianischen Kulte – terreiro, axé, orixás und ebó – stellt sich nun die Frage nach der performativen Dimension des Körpers innerhalb dieses Glaubenssystems. Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit sind die entscheidenden Parameter, die zuvor hierfür ausgemacht worden sind. Die Räumlichkeit wird bereits durch das *terreiro* gekennzeichnet: klar strukturierte, hierarchische Räume ermöglichen die Bedeutung von Bewegungen und damit deren performatives Potenzial. Eine ähnliche Strukturierung und Nivellierung ist im theatralischen Raum, der Bühne, für die Inszenierung der *orixás* ausschlaggebend, wie noch gezeigt werden wird. Die Lautlichkeit ist bei der Inkorporation der *orixás* durch deren Schrei, ihnen jeweils charakteristisch, gegeben. Trommelrhythmen sind ebenfalls spezifisch einzelnen *orixás* zugeordnet. Diese so genannten *toques* werden in Theaterinszenierungen häufig zur Charakterisierung der jeweiligen Gottheit eingesetzt. Mit dem Rhythmus ist der dritte Aspekt, nämlich die Zeitlichkeit, berührt. Der Rhythmus unterteilt die Zeit, macht Zeit erfahrbar. Auch hier spielen, ähnlich wie bei der Räumlichkeit, klare Strukturen die größte Rolle. Die Bedeutung der Struktur und Ordnung für die religiöse Erfahrung nähert diese wiederum der ästhetischen Erfahrung an. So sind Strukturen und Konzepte des afrobrasilianischen Kultes in der Kunst wegen ihres performativen Potenzials eingesetzt worden, besonders in der modernen bzw. post-modernen Kunst, die sich (wie bereits anhand der Theorie Erika Fischer-Lichtes gezeigt wurde) besonders an Konzepten wie Körperlichkeit und Performativität orientiert zeigt.

## 2. Ikonographie der *orixás*

Im Wesentlichen und ursprünglich ist die Repräsentation der *orixás* in den *assentamentos* gegeben, den Opferstätten: „Diferentemente da estátua do catolicismo que reproduz a imagem humana (muitas vezes suposta) dos santos, os assentamentos procuram reproduzir uma imagem mítica dos deuses. Trata-se de uma versão material, metafórica e/ou metonímica, de forças cósmicas associadas aos domínios naturais destas divindades.“<sup>398</sup> Die visuelle Konzeptualisierung der *orixás* als Personifikationen

<sup>398</sup> Gonçalves da Silva, „Arte Religiosa“ (Anm. 382), S. 104.

schreibt sich also am Ende nur scheinbar aus einer eher europäischen oder okzidentalen Tradition fort.<sup>399</sup> Generell gibt es wesentliche Unterschiede in den Repräsentationspraxen. In einem ausführlichen Beitrag von Babatunde Lawal über die zwei- oder dreidimensionale Repräsentation in der Kunst der Yoruba, genannt *àwòrán*, bestätigt sich eine solche Tendenz.<sup>400</sup> In der Behandlung von Statuen bzw. Skulpturen, die als Repräsentation für einen Verstorbenen, ein zweites Mal (nach der tatsächlichen Beerdigung des Toten) beerdigt werden, wird deutlich, so Lawal, dass die Yoruba einer nicht mimetischen, nicht individuellen, sondern ideellen und gemeinschaftlichen Nachahmung den Vorrang geben. Die Toten werden meist nicht naturgetreu dargestellt, sondern in ihrer Jugend und Idealtypen angepasst. Diese Tendenz ist für fast alle Kunst der Yoruba festzustellen. Lawal führt dafür verschiedene metaphysische, aber auch kulturell-soziale Gründe an. Es geht nicht um eine Mimesis, sondern um ein Ideal, eine unsichtbare Essenz, die sichtbar gemacht wird. In diesem Sinne sind die *orixás* zu verstehen – als Archetypen oder Idealtypen in einem tatsächlich Jungschen Sinne. Als Tochter oder Sohn eines *orixá* ist dieser Idealtypus für das Individuum abstrahierbar. Anthropomorphismus ist deswegen nicht vonnöten in der Darstellung der *orixás* – es geht um Essenzen.<sup>401</sup> Trotzdem sind die *orixás* heute in ihrer ikonographischen, figuralen, individuellen Darstellung bekannt. Die okzidentale Tradition der Personifikation mag entscheidend gewesen sein. Diese Tradition begründet sich auch im interkulturellen Kontakt; sie erst ermöglicht nämlich eine Kulturtechnik der Götterübersetzung. Im Folgenden soll in einem ersten Schritt die Tradition einer solchen Technik der Übersetzung und der visuellen und figuralen Darstellung skizziert werden. Eine solche Tradition lässt sich anhand der Begrifflichkeiten von Göttern, Allegorien und Personifikation, sowie Idolen nachvollziehen, bis schließlich die besondere Ikonographie der *orixás* untersucht werden kann.

<sup>399</sup> Dies ist als eine Hypothese des vorliegenden Kapitels zu verstehen. Figurale Darstellungen der *orixás* existieren ebenfalls vielfältig in den westafrikanischen Ursprungsländern, allerdings scheinbar vor allem in der zeitgenössischen Kunst (siehe etwa Dana Rush, „Contemporary Vodun Arts of Ouidah, Benin“, in: *African Arts* (2001), Vol. 34, Nr. 4, S. 32-47 und 94-96). Allgemeiner wird die Entwicklung der *orixás* von lokalen und regionalen Gottheiten zu pan-ethnischen Symbolen als eine Entwicklung auch für den afrikanischen Kontext beschrieben (Olatunji Ojo, „’Heepa’ (Hail) Òrìsà: The Òrìsà Factor in the Birth of Yoruba Identity“, in: *Journal of Religion in Africa*, Vol. 39, S. 30-59). Eine solche Standardisierung und Vereinfachung des Pantheons ist natürlich Voraussetzung auch für eine visuelle Ikonographie. Trotz einer Tendenz zur figuralen Visualisierung ist eine klare historische Entwicklung nicht festzumachen.

<sup>400</sup> Der Candomblé in Brasilien ist besonders eindrücklich von den westafrikanischen Kulturen der Nagô bzw. der Yoruba geprägt worden.

<sup>401</sup> Babatunde Lawal, „Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art“, in: *The Art Bulletin* 83 (2001), Nr. 3, S. 498-526.

### **Die Kulturtechnik der Götterübersetzung**

Die Kulturtechnik der Götterübersetzung wird von Jan Assmann „theological onomasiology“ genannt und folgendermaßen definiert: „The Babylonians were the first to equate two gods by defining their common functional definition or cosmic manifestation.“<sup>402</sup> Schon die Babylonier in der Alten Welt, so zeigt Assmann, perfektionierten im interkulturellen Kontakt die Aneignung fremder Götter durch Analogien und Parallelisierungen mit den ihnen bekannten Gottheiten. Dieses Verfahren kennt jedoch auch seine Voraussetzungen:

First the conviction of the ultimate identity of the culturally diversified gods, then the belief in a supreme being beyond or above all ethnic deities formed the spiritual complement to this process of geopolitical unification. Polytheistic religion functioned as a paradigm of how living in a common world was conceivable and communicable. The complete translatability of gods founded a consciousness of dealing with basically the same species in spite of all other kinds of cultural alterity.<sup>403</sup>

In diesem Sinne wurden noch die *orixás* den katholischen Heiligen einer monotheistischen Religion parallelisiert und angepasst.<sup>404</sup> Vordem mussten sie aber visualisiert, visuell zugänglich gemacht werden und als abgrenzbare Entitäten den Heiligen gleichgemacht werden. Der christliche Gott wurde als der Eine über allen angesehen. Eine weitere Voraussetzung für das Gelingen der Übersetzung nennt Assmann:

The translatability of gods depended on their natural evidence. They are accessible either to experience or to reason or to both in the form of indubitable, intersubjective, and intercultural data to which one can point in searching for a name in another language.<sup>405</sup>

Darum, so Assmann, sind Judentum und Christentum nicht länger „übersetzbar“; die Namen der Götter sind hier einzig und das Göttliche unsehbar. Doch hier muss im

<sup>402</sup> Jan Assmann, „Translating Gods. Religion as a factor of cultural (in)translatability“, in: Sanford Budick & Wolfgang Iser, *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford 1996, S. 25.

<sup>403</sup> Ebd., S. 28.

<sup>404</sup> Der Zeitpunkt einer solchen Parallelisierung ist nicht genau zu bestimmen. Für den afrikanischen Kontext ist das 19. Jahrhundert mit seinen christlichen Missionierungsunternehmungen als Zeitpunkt anzugeben, an dem die Yoruba-Gottheiten zwar nicht mit katholischen Heiligen parallelisiert wurden, aber die Idee der *orixás* als reiner Mittler-Figuren mit einem einzigen Gott, nämlich Oludumarè, lanciert worden ist (Thomas Mákanjúolá Ilésanmí, „The Traditional Theologians and the Practice of Òrìsà Religion in Yorùbáland“, in: *Journal of Religion in Africa*, Vol. 21 (1991), Nr. 3, S. 216-226). Die Analogisierung mit katholischen Heiligen statt mit dem paganen griechischen Pantheon – man denke an die europäische Tradition der Annäherung an außereuropäische Religionen über antike Bezüge – ist den Bestrebungen der Missionierung zuzurechnen (vgl. Maria Effinger, Cornelia Logemann & Ulrich Pfisterer, *Götterbilder und Götzendienen. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012 (Ausst.kat.)). Es spricht für die gewollte Integration der afrikanischen Gottheiten in den katholisch-christlichen Kontext.

<sup>405</sup> Assmann, „Translating Gods“ (Anm. 402), S. 32.

Namen der *orixás* Folgendes eingewendet werden: die Analogien zwischen dem Pantheon der *orixás* und der christlichen Religion wurden hergestellt; die Übersetzung gelang, denn man nahm die Heiligen zu Hilfe. Auch Personifikationen von Tugenden und Lastern mögen in ihrer weiten Verbreitung bis in die kolonialen geistlichen Spiele der Jesuiten zu einem Übersetzungsvermögen beigetragen haben. In Mittelalter und Renaissance bewies man sich talentiert:

Diese Neigung des Mittelalters, heidnische und biblische Weisheit in Parallele zu setzen, ist seit langem bekannt; in voller Klarheit trat sie zutage, als man die Sibyllen und Propheten an den Kathedralen und die Legende von Vergil untersuchte, jenes Vergil, der für das Mittelalter eine Art Hexenmeister oder Magier war.<sup>406</sup>

In der berühmten Studie von Jean Seznec wird deutlich: Allegorien und Personifikationen als Konzepte sind Rechtfertigungen der paganen Götter.<sup>407</sup> Auf diese Weise sind gerade mythologische Überlieferungen, wie sie von den *orixás* existieren, nicht unvereinbar mit Personifikationen – im Gegenteil:

Die Mythologie neigt dazu, sich mit der Theologie zu versöhnen: das allegorische Genie des Mittelalters, das, in Erneuerung der Kirchenvätertradition, in den Personen und Episoden des Alten Testaments Präfigurationen des Neuen Bundes sieht, ahnt in den Personen und Episoden der Sage Präfigurationen der christlichen Wahrheit. In der Tat nimmt seit dem Beginn des zwölften Jahrhunderts, in dem die Allegorie das universale Vehikel einer jeden frommen Äußerung wird, die so geartete mythologische Exegese erstaunliche Ausmaße an.<sup>408</sup>

Die Allegorie, oder Personifikation, wird zum „universalen Vehikel“; es kommt zu einer Inflation dieser Tropen, die nicht unwesentlich zu deren Geringschätzung durch Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler beigetragen hat. Denn, so stellt auch Seznec fest: „Doch im Grunde ist – es muß gesagt werden – die Allegorie nur allzu oft ein Schwindel. Sie dient ebenso dazu, Unvereinbares miteinander zu vereinbaren, wie auch, wir sahen es, dazu, Indezentes dezent zu machen.“<sup>409</sup> Hier schließt sich die Diskussion um die *orixás* an: Sind die Analogien zwischen den *orixás* und den katholischen Heiligen wahrhafter „Synkretismus“, eine Übersetzung, in der Original und Kopie nicht mehr zu unterscheiden sind? Oder sind die Übersetzungen nur

<sup>406</sup> Seznec, *Das Fortleben* (Anm. 384), S. 17. Vgl. auch Luc Brisson, *How Philosophers Saved Myths. Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Chicago & London 2004. Auch wenn die Studie von Jean Seznec sich ausschließlich auf das Abendland bezieht, so sind die Bezüge auf eine christliche Tradition auch für den brasilianischen Kontext von Bedeutung. Überdies zeigt Seznecs Studie das Vermögen einer Übersetzung von Personifikationen an ebenso wie die Grenzen einer solchen Übersetzung an der Oberfläche der Gestalt.

<sup>407</sup> Seznec, *Das Fortleben* (Anm. 384), S. 65ff.

<sup>408</sup> Ebd., S. 70f.

<sup>409</sup> Ebd., S. 209.

Camouflage in einem Kontext der Unterdrückung afrobrasilianischer Kulte? Die Frage wird eindeutig nicht zu beantworten sein. Vielmehr interessiert die so entstandene Ikonographie der *orixás*, die sich in eine lange Tradition der Götterübersetzungen und der figuralen Darstellung einordnet. Serge Gruzinski konstatiert:

Accepter dans sa globalité la réalité mêlée qu'on a sous les yeux est un premier pas. Mais cet effort aboutit souvent à un constat qui débouche sur une sorte d'impasse angoissée. Le mélange serait invariablement placé sous le sceau de l'ambiguïté et de l'ambivalence. Telles seraient les malédictions qui planeraient sur les mondes composites.<sup>410</sup>

So wird für den Candomblé bestätigt, dass die Vermischung mit christlichen Traditionen vor allem als gefährlich angesehen wurde: „Synkretismus“ als negativ. Negativ, weil er der Missionierung gegenüber als schädlicher eingestuft wurde als ein reiner Irrglaube. So erklären sich die Polemiken rund um das „synkretistische“ Moment der afrobrasilianischen Kulte. Wie auch André Mary formuliert, ist die Frage nach der „Reinheit“ der Kulte letztlich jedoch vollkommen müßig:

Ce n'est plus dans les termes d'un syncrétisme élémentaire qu'il faut penser mais en termes de processus opérant au sein d'un espace de transformations ou de stratégies mises en oeuvre dans une situation historique et politique donnée.<sup>411</sup>

Und spezifischer noch zur Situation in Brasilien:

Le terrain afro-brésilien montre que l'analogie immédiate et partielle entre tel saint catholique et tel dieu du panthéon africain repose d'abord sur la sélection approximative de tel ou tel trait signifiant, considéré pour lui-même. Si *Legba* peut être identifié à saint Pierre au Rio Grande du Sud, à saint Antoine à Rio, ou encore à Lucifer à Bahia, c'est que les multiples facettes de la figure africaine en font une matrice symbolique profondément disponible: saint Pierre fait écho au *Legba* portier et gardien des seuils; saint Antoine, au milieu des flammes, illustre la maîtrise du feu du dieu solaire; enfin, Lucifer par son aspect cornu et surtout sa malice, évoque les caprices et les exigences de *Legba* en matière de sacrifice.<sup>412</sup>

In der Ikonographie der *orixás* werden solche Widersprüchlichkeiten und Arbitraritäten wiederholt auftreten. In den kolonialen Machtverhältnissen wurde aus dieser Ambiguität und Ambivalenz jedoch vorerst das Idol geboren, wie Gruzinski beschreibt. Als Kategorie diente das Idol dazu, alles Exotisch-Wundersame unter seinem Titel zu versammeln.

Das Idol war also in den Kolonien eine rein negative Bezeichnung, die zu der Vernichtung und mindestens Konfiszierung durch die Behörden führte. In Europa

<sup>410</sup> Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris 1999, S. 20.

<sup>411</sup> André Mary, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris 2000, S. 22.

<sup>412</sup> Ebd., S. 35.

dagegen goutierte man durchaus den exotischen Charakter der Idole. Zudem war das Bild und die bildliche Darstellung den Europäern selbst ja nicht nur nicht fremd, sondern lag ihnen sehr am Herzen:

This direct link, this familiarity with the saints was coupled with a fervent attachment to their images. The conquistadores seem to have landed in Mexico with an entire cargo of graven, painted, and sculpted images, since they distributed them generously to the natives as they went.<sup>413</sup>

Die widersprüchliche Haltung zu den Idolen hatte demnach mit der eigenen christlichen Faszination und Bedeutung der Bilder zu tun. Dabei fiel es kaum auf, dass der europäische und der amerikanisch-indigene Umgang mit sakralen Darstellungen ein völlig anderer war:

One might have noted, in passing, a profound divergence between the two worlds: Christianity exhibited its images everywhere, while the native divinities were usually concealed in the darkness of sanctuaries, far from the crowds, their visibility periodic and subject to rules whose infraction was the equivalent of a "sacrilege".<sup>414</sup>

Auch wenn Gruzinski hier von „native divinities“ spricht, also von indigenen Darstellungen der Gottheiten, so trifft eine ähnlich anders gelagerte Vorstellung der Repräsentation auch für die afrikanischen Kulturen zu, aus denen die Sklaven nach Amerika verschifft wurden. Gruzinski führt diese Unterschiede weiter aus:

Inasmuch as we can reconstruct it, the aesthetic grid mixing the question of beauty with that of anthropomorphic realism arose from a different way of perceiving things than that of the Indians. Native painting – on skin and agave codices, on the walls of sanctuaries – did not constitute, strictly speaking, an image. On one hand it was a graphic mode of communication subjected to the logic of expression, and not to the criteria of a realistic imitation that would rely on reduplication, resemblance, and illusion. When the Indians painted they designed shapes that were both illustration and writing, graphism and iconicity. The parallel nature of "image" and "writing" that was emphasized in the West (or in China) was replaced here by a practice that melded the two.<sup>415</sup>

Der Anthropomorphismus insgesamt war ein kennzeichnendes Merkmal allein der europäischen Kunst.<sup>416</sup> Und doch hat er sich, so scheint es bei Betrachtung des

---

<sup>413</sup> Gruzinski, *Images at War. Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*, Durham & London 2001, S. 33f.

<sup>414</sup> Ebd., S. 36.

<sup>415</sup> Ebd., S. 50.

<sup>416</sup> „By discovering the painted or graven image the Indians were bound to stumble against an exotic and hermetic set of iconographic conventions. One would have trouble enumerating them in their entirety, but at the forefront one must incontestably place anthropomorphism, or the preponderance of the human figure, which since Giotto has become, in Western art, the instrument of figurative thought. Anthropomorphism postulated a representation invaded by the notions of incarnation and individuality.“ (ebd., S. 78)

Pantheons der *orixás*, sehr erfolgreich verbreitet. Gruzinski berichtet in seiner Studie zu Mexiko über die Verwirrung der indigenen Ureinwohner bezüglich der Flut der Bilder, die sie mit der Kolonialisierung erreichte:

The Indians' response, at first mistaking the image of the Virgin for that of God and applying the name of *Santa María* to all Christian effigies alike, allows us to measure the magnitude of the obstacle. As much as it manifested a very natural ignorance of Christian figures, of connotations and contexts, their reaction supposed a polymorphous conceptualization of divinity that was very far from Christianity.<sup>417</sup>

Die Mutter Maria wurde wegen ihrer Omnipräsenz für Gott gehalten, und das Konzept der Dreieinigkeit des Einen Gottes wurde nur schwerlich zugänglich für die indigene Urbevölkerung Amerikas. Während die Kolonialzeit in ihrem Bilderstreit in die Kulturtechnik der Götterübersetzung auf gewaltsame Weise einführte, und das Pantheon der Götter prägte, so setzt sich der Reigen der Bilder bis heute fort und das Pantheon der *orixás* bildet heute eine eigenständige Ikonographie. Auch Serge Gruzinski sieht in der heutigen Zeit und ihrer Bedeutung der Bilder eine Kontinuität zu den barocken Anfängen:

The contemporary image establishes a presence that saturates daily life and imposes itself as a unique and obsessive reality. Just as the baroque image, whether Renaissance or muralist, it broadcasts a visual and social order; it infuses models of behavior and belief; it anticipates, in the visual field, evolutions that have not even yet given rise to conceptual or discursive explanation. Already, by instilling a standardized and omnipresent image that forever recalled other images – the thousands of copies of the Guadalupe Virgin – the baroque machinery had opened the way for the politics, machinery, and effects of the image today. It did so not only through its homogenizing function and its universalizing obsession, but also by creating a singular rapport to the image, making it the basis of a surreality into which the gaze could sink, that abolished the distance from prototype to reflection, erasing the conditions of its production. In this respect the televised image would once again take charge of a “diffuse religion” that would dissolve into consumerism, secreting the scarcity of its miracles on a day-to-day basis, spreading a paradise of immediate presence, ethereal immanence.<sup>418</sup>

Heute, das bedeutet eine neobarocke Welt. Zum neobarocken Pantheon der *orixás* ist zu sagen, dass es eine spezifische transkulturelle Auswahl aus den ursprünglich 400 Gottheiten der Yoruba darstellt. Das Pantheon der *orixás*, das in Brasilien überlebt hat, unterscheidet sich von der ursprünglichen Anzahl an Gottheiten, die in Westafrika verehrt wurden. Eine geringere Anzahl an *orixás* lässt sich ausmachen, und die weiblichen Gottheiten haben in Brasilien tendenziell noch mehr Gewicht als in ihrem Ursprungsland. Henry John Drewal erklärt diese Gegebenheit mit dem Kontext der transatlantischen Passage: Die weiblichen *orixás* dominieren, da sie in der Mehrzahl

---

<sup>417</sup> Ebd., S. 79.

<sup>418</sup> Ebd., S. 225.

Wassergottheiten sind und so mit der Passage in Verbindung gebracht werden können. Kriegergötter dominieren, da vor allem junge Männer – Prototypen des Kriegers – in die Sklaverei verkauft wurden. Exu ist omnipräsent, da er als Schutzgottheit angerufen wurde, in der Situation der Verfolgung der afrikanischen Religionen. Regionale Spezifitäten sind ebenfalls zu konstatieren, da die Sklaventreiber bestimmte Stadtstaaten in Westafrika „bevorzugten“.<sup>419</sup> Im Folgenden werden einige ausgewählte *orixás* kurz in ihren Merkmalen und Attributen beispielhaft eingeführt. Natürlich stellt diese Auswahl (in einem religiösen Sinne) immer eine Arbitrarität dar. Um die Ikonographie der *orixás* zu veranschaulichen, werden im Folgenden Charakterisierungen ausgewählter *orixás* eingehender betrachtet.

### ***Ikonographie und Emblematisierung***

Männlich konnotierte Orixás

#### **Oxalá oder Obatalá<sup>420</sup>**

Die höchste Gottheit unter den *orixás*, Herr der Schöpfung, Vater der anderen Gottheiten, wird gemeinhin mit dem Nosso Senhor do Bonfim gleichgesetzt und auch mit dem Namen Obatalá versehen. Als alter Mann wird er Oxalufã, als junger Mann auch Oxaguiã genannt. Jedes liturgische Jahr in einem *terreiro* beginnt mit den an das Wasser verbundenen Riten des Oxalá, in denen an die Befruchtung der Erde zeremoniell erinnert wird.<sup>421</sup> Die weiße Farbe, die ihm zugeordnet wird, gespiegelt in den Opfertieren und Nahrungsmitteln, ist die Farbe der männlichen Fortpflanzungskraft, auch des Spermas, und wird allen männlich konnotierten Schöpfergottheiten zugeordnet. Im Allgemeinen gilt das Weiß als rituelle Farbe.<sup>422</sup>

In Carybés Götterfries (siehe Abb. 6) ist Oxalufã oder Oxalufan, also der alte Oxalá, zu sehen. An seiner gebückten Haltung ist dies visuell abzulesen und wohl auch an der Assoziation mit der Schnecke und ihrem langsamen Gang, die am unteren Bildrand abgebildet ist. Der Hirtenstock *paxorô* befindet sich als sein kennzeichnendes Attribut in der rechten Hand. Krone und Fächer sind aus silbernem Metall, ebenso wie die Muschelverzierungen und die Kette, die sich in ihrer Materialität vom Holz abheben.

<sup>419</sup> Henry John Drewal, „Art History, Agency, and Identity: Yoruba Transcultural Currents in the Making of Black Brazil“, in: Niyi Afolabi, Márcio Barbosa, Esmeralda Ribeiro (Hg.), *A Mente Afro-Brasileira. Crítica Literária e Cultural Afro-Brasileira Contemporânea*, Trenton & Asmara 2007, S. 172ff.

<sup>420</sup> Siehe Yeda Pessoa de Castro, *Falares Africanos na Bahia. Um Vocabulário Afro-Brasileiro*, Rio de Janeiro 2005, S. 311; Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo 1999, S. 457f; Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 75f; Daniel, *Dancing Wisdom* (Anm. 386), S. 79.

<sup>421</sup> Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 59, 73.

<sup>422</sup> Ebd., S. 75.

Seine Gewandung ist mit Ornamenten verziert, die sich so auf den Kleidern der anderen *orixás* nicht wiederholen. Die Krone mit ihren herabhängenden Perlen verdeckt das Gesicht Oxalufans. Als gebückter Alter bleibt er in der visuellen Erinnerung.

Wochentag: Freitag

Farbe: Weiß

Nahrungsmittel: *ajabó*<sup>423</sup>, *ebô*, Ei, pinha, Apfel; er nimmt kein Dendê-Öl und Salz zu sich

Tier: *ibim*

Opfertiere: weißes Huhn, Taube, Ziegenbock

Gruß: *epá-babá*, *epá-ripá*, *papadumira*

Attribut: *paxorô* oder Hirtenstock mit kleinen Glocken aus Metall, großes weißes Tuch

Trommelrhythmus: *batá*, *jeguedé*

Ritueller Schrei: zitterndes Seufzen

Körperteil: Kopf

### **Ossaniyn oder Ossain**<sup>424</sup>

Ossain ist die Gottheit der Medizin, Kenner der Heilpflanzen, gleichgesetzt mit dem Heiligen Benedikt. Seine Rituale werden nicht öffentlich ausgeübt, Ossain bewahrt ein Geheimnis. Ossaniyn wird von Carybé (siehe Abb. 4) als pflanzenumränkter Mann dargestellt, der auf einem Hahn und der wiederum auf einem Bock zu stehen hat. Als mit dem Tier- und Pflanzenreich verbunden, wird der *orixá* hier konzeptualisiert. In den Händen trägt er einen Stab mit Zacken. Seine Körperhaltung ist verfremdet-unrealistisch: das Gesicht erscheint im Profil, ein Bein ist dem Betrachter frontal zugewandt, ein zweites Bein ist nicht ersichtlich, möglicherweise ein Verweis auf den ihm anverwandten Trickster Caipora. So ist Ossaniyn als Herr der Pflanzen abgebildet.

Wochentag: Montag

Farbe: Rot oder blau, oder grün

Nahrungsmittel: *farofa de dendê*, gegrillter Hahn, schwarze Bohnen

Opfertiere: Stier, Hahn, Taube

Gruß: *euê-ô*

---

<sup>423</sup> Für die Bedeutung der Nagô-Begrifflichkeiten vgl. Castro, *Falares* (Anm. 420).

<sup>424</sup> Siehe ebd., S. 310; Elbein Dos Santos, *Os Nàgô* (Anm. 390), S. 91f.

Attribut: siebenzackiger Eisenstab mit der Darstellung eines Vogels in der Mitte

Übersetzt als: Caipora, eine Trickster-Figur der brasilianischen Folklore, indigenen Ursprungs, einbeinig, die Pfeife raucht und Zuckerrohrschnaps trinkt.

### **Exu oder Elegbara**<sup>425</sup>

Trickster-Gottheit, befähigt zum Guten wie zum Schlechten, als Botschafter der übrigen *orixás* wird er mit Hermes verglichen. Er gilt als Herrscher über die Fruchtbarkeit, Kreuzungen und Weggabelungen sowie dunkle und gefährliche Wege. Zu Beginn jeglicher religiöser Zeremonie muss zuerst Exu geopfert werden, der jedoch nicht inkorporiert werden kann. Jede Gottheit verfügt über einen Exu, mal männlich, mal weiblich, stets durch tönernen oder eiserne Figuren repräsentiert. Seine Opferstätte befindet sich außerhalb der zeremoniellen Räume und ist stets gut verschlossen. Exu gilt als der zuerst Erschaffene unter den *orixás*.<sup>426</sup> Er wird mit der Zahl Drei in Verbindung gebracht, die im religiösen Symbolismus der Yoruba überhaupt eine bedeutende Stellung einnimmt. Auch als Erschaffener, der aus Zweien Hervorgekommene, ist Exu der exemplarische Dritte.<sup>427</sup> Im Grunde bezeichnet Exu ein Prinzip, das Prinzip der differenzierten und individualisierten Existenz.<sup>428</sup> Exu ermöglicht die Selbstrealisierung. Er übermittelt die Opfer und steht für die Kommunikation.

Trotz oder aufgrund der Komplexität von Exu, welche die der anderen *orixás* übersteigt, ist seine Symbolik sehr reichhaltig und volkstümlich-populär. In einigen Aussprüchen über Exu – auf Kuba *Elegguá* genannt –, die von Lydia Cabrera gesammelt und notiert wurden, wird dies deutlich:

No silbar de noche, no silbar largamente, es una recomendación que los viejos no olvidan de hacernos, porque „Elegguá es el dueño del chiflido, de los pitos“, y chiflar, pitar, es provocarlo.<sup>429</sup> und „Elegguá es el orisha de las bromas”: - chefé - de las crueles, grandes, abrumadoras o pequeñas, irritantes ironías del azar: de lo inesperado e imprevisto.<sup>430</sup>

Diese Anthropologin stellt dann fest: „Por el carácter, ya no travieso y malicioso sino perverso, de franca maldad que asume en otras de sus muchas manifestaciones con el nombre de Eshu, a secas, se le identifica en un sentido puramente cristiano con el

<sup>425</sup> Castro, *Falares* (Anm. 420), S. 232; Da Câmara Cascudo, *Dicionário* (Anm. 420), S. 220; Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 130ff; Daniel, *Dancing* (Anm. 386), S. 79.

<sup>426</sup> Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 59.

<sup>427</sup> Ebd., S. 68f.

<sup>428</sup> Ebd., S. 131.

<sup>429</sup> Cabrera, *El Monte* (Anm. 392), S. 73.

<sup>430</sup> Ebd., S. 93.

diablo.“<sup>431</sup> Exu ist nicht immer als Trickster, sondern auch als Dämon verstanden worden; als Zeichen davon mögen Wörterbücher ab dem 19. Jahrhundert gelten, in denen „Exu“ mit „Teufel“ übersetzt wird.<sup>432</sup>

In der Darstellung Carybés ist dem Exu der obligatorische Hahn zugeordnet, der sein bevorzugtes Opfertier ist (siehe Abb. 2). Ein junger Mann, von dessen Körper relativ viel zu sehen ist, ist Exu, behangen mit länglichen Objekten, die an den Phallus, sein Attribut, denken lassen. Das schemenhafte Gesicht ist dem Betrachter offen zugewandt. In der Hand trägt Exu einen Stab, an dem Kalebassen und andere Dinge hinabhängen. Auf einer Kalebasse sind zwei Muscheln zu sehen, die einem Augenpaar ähneln, und damit auf eine der gebräuchlichen Darstellungen Exus rekurrieren.

Wochentag: Montag

Farbe: Rot und schwarz

Nahrungsmittel: *axoxô*, *farofa de dendê*, Popcorn, schwarze Bohnen, jegliche Vierbeiner, Honig und Schnaps, Tabak

Opfertiere: Stier und schwarze Hähne

Gruß: *laroiê*

Attribut: *ogó*, Dreizack und eiserne Lanze; großer Phallus

Körperteil: Penis, rechtes Bein

Weiblich konnotierte Orixás

**Nanã, Nanan oder Nanamburucu**<sup>433</sup>

Nanã ist die älteste Gottheit, eine Urmutter, die den stehenden (und schlammigen) Gewässern zugeordnet ist. Sie wird der Nossa Senhora Santana gleichgesetzt. Ihre Töchter tanzen mit langsamen und würdevollen Bewegungen. Sie ist die wichtigste weibliche *orixá*, die dem Obatalá vergleichbar ist. Nanã wird als Urmutter nicht nur mit dem Beginn, sondern auch mit dem Ende des Lebens, mit dem Tod, in Verbindung gebracht.

Im Götterfries Carybés (siehe Abb. 3) ist Nanã begleitet von dem ihr zugehörigen Huhn und hält einen Stab in der Hand. Ihr Gesicht ist nur von einem Kreis angedeutet

<sup>431</sup> Ebd., S. 94.

<sup>432</sup> Stefania Capone, *Searching for Africa in Brazil. Power and Tradition in Candomblé*, Durham & London 2010, S. 36.

<sup>433</sup> Siehe Castro, *Falares* (Anm. 420), S. 296; Da Câmara Cascudo, *Dicionário* (Anm. 420), S. 414; Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 80f.

und ihre Haltung ist leicht geneigt, so als wöge sie sich langsam hin und her. Das Schemenhafte mag ihrer Urhaftigkeit geschuldet sein.

Wochentag: Montag

Farbe: Weiß und dunkelblau

Nahrungsmittel: *ado*, *canjica*, Honig aus *uruçu*; sie nimmt kein Salz oder Öl

Tier: *mazá*

Opfertiere: Kobra, Huhn, *conquém*

Gruß: *salubá*

Attribut: *adê*, *dilogó*, *ebile*

Trommelrhythmus: *daçá*

### **Oxun oder Oxum**<sup>434</sup>

Die weibliche Gottheit der Flüsse und aller Süßgewässer wird gleichgesetzt mit Nossa Senhora das Candeias oder Nossa Senhora das Graças. Oxum ist in den mythischen Erzählungen die zweite und bevorzugte Frau Xangôs. Sie zeichnet sich durch ihre Sinnlichkeit und Schönheit aus. Ergo ist sie die Verkörperung weiblicher Schönheit und Schutzherrin der Schwangeren.

Auf dem Holzrelief Carybés (siehe Abb. 5) ist Oxun im Gegensatz zu Nanã im Profil gezeigt, ihre Haltung mit überkreuzten Füßen und einem langen Schal scheint Bewegung anzudeuten. Sie hält einen Spiegel in der rechten Hand und ist reich geschmückt, mit einer Krone, Halsketten, Ohrringen, Armbändern und Hüftschmuck. Das Gesicht Oxuns ist von einem Tuch bedeckt, nur sich selbst scheint diese *orixá* zu betrachten, ein Zeichen ihrer Eitelkeit. Ihre Haare sind zu einer kunstvollen Frisur aufgetürmt. Ihr Kleid lässt Busen und Scham hervortreten und betont diese Körperregionen mit großen Schleifen. Ein kleines Schaf begleitet sie, das sich zu jemandem umzusehen scheint.

Wochentag: Samstag

Farbe: Goldgelb

Nahrungsmittel: *ado*, *ipetê*, *omolucum*, *xinxim de camarão*

Opfertiere: Taube, Schafsbock, Huhn, Ente

Gruß: *iairê*, *miafiderema*, *oieieô*, *omimô*, *orá-ieio*, *orerê-ô*

<sup>434</sup> Siehe Castro, *Falares* (Anm. 420), S. 312; Da Câmara Cascudo, *Dicionário* (Anm. 420), S. 459; Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 85ff; Daniel, *Dancing* (Anm. 386), S. 79.

Attribut: *abebé, idé*, kupferne Schmuckstücke, Kamm, Steine aus dem Fluss, Fisch, Spiegel

Trommelrhythmus: *alujá, batá, ibim, ilu*

Ritueller Schrei: „hmm-hmm“

Körperteil: Bauch, weibliche Geschlechtsteile

### **Yemanjá oder Iemanjá<sup>435</sup>**

Eine der beliebtesten *orixás* überhaupt und der Oxum in ihrer prononcierten Weiblichkeit ähnlich. Iemanjá ist die Göttin des Meeres und wird mit der Nossa Senhora da Conceição, do Carmo oder Nossa Senhora das Candeias gleichgesetzt.

Das Bild Iemanjás gehört unter den Darstellungen von Carybé zu den ausgeschmücktesten (siehe Abb. 7). Überall neben, über und unter der *orixá* sind Fische, Seesterne und anderes Meeresgetier zu sehen. Eine Muschel hält sich Iemanjá an das linke Ohr, als wolle sie damit lauschen. Ihre Augen sind wiederum verbunden und in der rechten Hand trägt sie eines ihrer Attribute. Auffallend ist, dass durch die Kleidung der Iemanjá hindurch das Innere ihrer Gebärmutter gezeigt wird, in dem neues Leben, d.h. kleine menschliche Figuren abgebildet sind. Ein mit dem Kopf leicht erhöhtes Schaf wird ihr beigegeben, das durch seine Haltung aufmerksam-verschreckt wirkt.

Wochentag: Samstag

Farbe: Hellblau

Nahrungsmittel: *ado, ebô*. Honig aus *uruçu*, süßes Öl, *manjar de arroz*

Opfertiere: Schaf, Hahn, Huhn

Gruß: *eruiá, eruiamim, odoiá odoiamim, odumia, omim-ô*

Attribut: Muscheln, Steine aus dem Meer, Krone, *abebé, alfanje*, Armreifen

Übersetzt mit: Janaína, Meerjungfrauen, Sirenen, Afrodite etc.

Körperteil: Kopf, Eierstöcke

Die populären emblematischen Darstellungen der *orixás* sind hiermit skizziert, vereinfacht, vor allem isoliert, aus ihrem mythischen und rituellen Zusammenhang entfernt, wiedergegeben worden. Carybé nutzt in der visuellen Darstellung vor allem

---

<sup>435</sup> Siehe Castro, *Falares* (Anm. 420), S. 249f; Da Câmara Cascudo, *Dicionário* (Anm. 420), S. 280; Elbein Dos Santos, *Os Nãgô* (Anm. 390), S. 90; Daniel, *Dancing* (Anm. 386), S. 79.

möglichst eindeutige und klar wiederzugebende Attribute wie den Hahn. Von einer Emblematisierung kann gesprochen werden. Die Körperhaltung der Figuren ist ausschlaggebend in Bezug zu ihrem Charakter; das Gesicht bleibt stets schemenhaft. In der besonders ausführlichen und detaillierten Darstellung Iemanjá spiegelt sich die künstlerische Ausrichtung am populären Imaginären, in dem Iemanjá sicherlich eine besonders herausragende Rolle spielt, was sich übrigens auch an den vielfältigen Übersetzungen und figuralen Analogien zeigen lässt. Die weiblichen Göttinnen sind in der visuellen Gestaltung nicht wesentlich von den männlichen Figuren zu unterscheiden, obwohl die körperlichen Merkmale beider Geschlechter deutlich betont werden – kurvenreiche Figuren und Büsten für die weiblichen *orixás* und muskulöse männliche Kriegergötter. Exu ist hier, seiner Mythologie entsprechend, eher neutral dargestellt. In dieser emblematischen, stark visuellen und vielleicht gar schematischen Weise, ordnen sie sich ein in eine europäisch-okzidentale Tradition und „Kulturtechnik der Götterübersetzung“. In der frühen Neuzeit sind Handbücher zu den bekanntesten Personifikationen erschienen, die in ihrer Logik und Semantik dem Götterfries des Carybé entsprechen. Eines der bekanntesten Kompendien an Personifikationen ist die *Iconologia* des Cesare Ripa von 1593, bebildert in der zweiten Ausgabe von 1603, die hier vergleichend herangezogen werden soll.<sup>436</sup> Ripas *Iconologia* konstituiert einen epochalen Bruch in einer Vorgeschichte der zunehmenden Inflation von Personifikationen als Trope; als Handbuch für Künstler konzipiert, stellt es ein praktisches Kompendium für den ästhetischen Gebrauch dar. In diesem Kompendium finden sich eine Vielzahl von Personifikationen, die völlig unterschiedlichen Traditionen entstammen. Vor allem performativ wurden diese Personifikationen anscheinend genutzt. Die Rückführung von Ripas Begriffsbildern in Performanz ist vor allem in der Festkultur und Prozessionen zu suchen, so wie in innovativen künstlerischen Umsetzungen seiner (toten) Vorgaben.<sup>437</sup> Auch die *orixás*, wie sie heute in Brasilien ikonographisch bekannt sind, sind aus einem Prozess der Vermengung kultureller Traditionen und der Vereinfachung hervorgegangen – ähnlich wie Cesare Ripas Begriffsbilder. In einer beispielhaften Gegenüberstellung von der Amerika-Personifikation des Cesare Ripa und der Ossain fallen frappierende Ähnlichkeiten auf,

<sup>436</sup> Vgl. für eine strukturierte Einführung in das Werk Ripas Gerlind Werner, *RIPA'S Iconologia. Quellen-Methode-Ziele*, Utrecht 1977. Ein Vergleich der verschiedenen Ausgaben dieser Ikonologie mit einer eingängigen Übersicht aller Personifikationen leistet Yassu Okayama, *The Ripa Index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk 1992.

<sup>437</sup> Cornelia Logemann, „Mantel der Bilder – Mantel der Gedanken. Die Anti-Integumenta der *Iconologia*“, in: Ders. (Hg.) *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, S. 192f.

welche die Allgemeinheit des Prinzips der Personifikation verdeutlichen und sichtbar machen. Das Attribut des Bogens ist in beiden Figuren der Referenz an das Jagen geschuldet, die in Ripas Amerika die indi-genen Ureinwohner in die Erinnerung rufen soll, in der Ossain deren Bezug zum Wald und zur Tätigkeit des Jagens an und für sich. In gewisser Weise ist das Attribut des *orixá* also als unmittelbarer zu kennzeichnen. Das Prinzip der Personifikation – ein weiblicher Körper ist mit einer abstrakten Bedeutung versehen – ist in diesem Vergleich als das entscheidende, transkulturelle, transepoche und allgemein übergreifende Prinzip festzustellen. In diesem Sinne gelingt die Übersetzung der Götter. Die Überlagerungen der Frauenkörper abstrakter Bedeutungen kennen viele, auch transkulturelle, Schichten; gleich einer ikonographischen Archäologie können sie freigelegt werden und in einer Ausdifferenzierung zur Betrachtung ihres abstrakten Gehaltes beitragen.

Was sind denn überhaupt die differenzierenden Momente der unterschiedlichen Körper, Figuren, Personifikationen? Unter der Vielzahl der Attribute, die bei der Amerika und der Ossain durch den Bogen dargestellt sind, nehmen die Kleider zumeist eine nicht geringe Rolle ein, wie bereits an Ripas *Iconologia* gezeigt werden kann: „Seine zahlreichen allegorischen Figuren, die in den Holzschnitten ab 1603 teils sehr ähnlich aufmarschieren, sind nach Angaben des Textes in verschiedenfarbige und unterschiedlich gemusterte Kleider gehüllt.“<sup>438</sup> Die Darstellung seiner Figuren, so schreibt Ripa im Vorwort, sei zweierlei Kategorien von Charakteristika geschuldet: der *dispositione*, das sind Haltung, Gestik und eben Kleidung, sowie der *qualità*, das sind Farbe, Fülle, Alter. Die Kleider nehmen hierbei sowohl im Text als auch im Bild einen bedeutenden Platz der Differenzierung ein. Ripa nutzt ausgiebig die Differenzierungsmöglichkeiten von Kleidung, wird dabei aber mehrdeutig und sogar widersprüchlich: „Es scheinen also nicht nur die Holzschnitte manche Informationen nicht zu vermitteln und daher einige Kleider austauschbar zu sein. Manche Attribute erweisen sich auch auf der Ebene des Textes als widersprüchlich, austauschbar oder polysem.“<sup>439</sup> Die Kleidung der *orixás* ist nicht nur wichtiges Erkennungs- und Identifizierungsmerkmal, sondern befördert den rituellen Vorgang der Besessenheit, der wesentlich durch das Sich-Kleiden wie der entsprechende *orixá* eingeleitet und ermöglicht wird. Die Rolle der Kleidung ist nicht zu unterschätzen, auch in der Attraktion, die der Candomblé mit seinen Farben und Stoffen, seiner Sinnlichkeit,

---

<sup>438</sup> Ebd., S. 167.

<sup>439</sup> Ebd., S. 169.

auszuüben versteht. Dennoch gibt es abstraktere Möglichkeiten, den *orixás* Sichtbarkeit zu verleihen. Formen, die sich vielmehr in die Tradition der afrikanischen Kunst einreihen. In der afrobrasilianischen Kunst insgesamt ist eine Tendenz zur Abstraktion festzustellen, die der ikonographischen und emblematischen Darstellung der *orixás* als Personifikationen entgegensteht. In den nächsten Abschnitten ist einer solchen Formgebung Platz für die Analyse eingeräumt, denn gerade durch den Gegensatz konkreter figuraler, ja anthropomorpher und abstrakter Darstellung werden die Eigenarten der jeweiligen Ästhetiken deutlich.

### 3. Personifikation und abstrakte visuelle Gestaltung: Emanuel Araújo

Für die abstrakte afrobrasilianische Kunst und Darstellung der *orixás* wird das Werk Emanuel Araújo besprochen.<sup>440</sup> Es stellt einen Kontrapunkt zu dem Götterfries Carybés dar, das als solches stark an europäisch-okzidentale visuelle Traditionen angelehnt ist und daher dezidiert figural gestaltet ist. Die ästhetische Praxis Araújo dagegen orientiert sich vielmehr an der materiellen Symbolik der *orixás* und an ihrem abstrakten Gehalt, wie in den nun folgenden Abschnitten deutlich werden wird. Die Kategorie der Personifikation kann trotz allem, durch alle Unterschiede hindurch, das Denken über die Repräsentation des Ausdruckslosen in beiden Fällen befördern, denn das Oszillieren der Form zwischen figuraler Konkretheit und Abstraktheit auch des Gehaltes verweist auf die Dilemmata in der Repräsentation des Sakralen.<sup>441</sup>

Doch vorerst zur Person des Emanuel Araújo. Die ausgedehnte Kuratortätigkeit Emanuel Araújo (*Pinacoteca do Estado de São Paulo*, *Museu Afro-Brasil* u.a.) steht hier nicht zur Debatte, auch wenn der Künstler den afrobrasilianischen Künsten auf diese Weise vielerlei Dienste erwiesen hat und eine bedeutende Person in der Kunst-

<sup>440</sup> Einen allgemeinen und frühen Einblick in die Situation der afrobrasilianischen Kunst überhaupt gibt der Beitrag von Clarival do Prado Valladares, „La iconografía africana en Brasil“, in: *Mundo nuevo*, 1970, Nr. 47, S. 57-63. Als generelle Einführung in das frühe Werk Emanuel Araújo siehe Jacob Klintowitzs Essay in P.M. Bardi & C.P. Valladares (Hg.) *O Construtivismo Afetivo de Emanuel Araújo*, São Paulo 1981.

<sup>441</sup> Die Assemblagen von Emanuel Araújo können sicherlich nicht als Personifikationen in eine klassische europäische Tradition eingereiht werden. Doch stehen sie in einem Dialog mit dem Pantheon der *orixás*, das in seiner Rezeption immer auch Einflüssen aus der europäischen Tradition der Personifikation ausgesetzt war, und können nur in diesem Kontext gelesen werden. Dies zeigt auch die Gegenüberstellung mit anderen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die sich der Form des Assemblage zugewandt haben, wie etwa Louise Nevelson, die im Folgenden noch angesprochen wird.

und Museenlandschaft Brasiliens darstellt.<sup>442</sup> Bisher ist er demnach vor allem in dieser öffentlichen Funktion wahrgenommen worden, während seine Kunst im Vergleich mit einem Rubem Valentim, der ebenfalls zu den abstrakt arbeitenden afrobrasilianischen Künstlern gezählt werden kann, vernachlässigt wurde und keine nennenswerte kritische Sekundärliteratur zu seinem Werk gefunden werden konnte.<sup>443</sup> Im Katalog der Einzelausstellung Emanuel Araújo im Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, mit dem Titel „autobiografia do gesto“, aus dem Jahr 2007, heißt es bezeichnenderweise im Vorwort: „A surpreendente produção de quase cinqüenta anos do artista aponta sua capacidade de unir, com total originalidade, a arte européia, racional, construtiva e geométrica, à afro-brasileira, intuitiva, barroca e espiritual.“<sup>444</sup> Die europäische Kunst wird hier der afrobrasilianischen Kunst gegenübergestellt, ja aus dem Gegensatz heraus konstruiert. Das ist natürlich problematisch. Die abstrakte Form der Kunst Araújo ist vielmehr schon eine Herausforderung an eben solche Kategorien, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

### ***Die orixás von Emanuel Araújo***

Die Namen einiger wichtiger Arbeiten Araújo lauten folgendermaßen: *Oxossi* (2007), *Iemanjá* (2007, Abb. 9), *Exu* (2007, Abb. 10), *Oxalá* (2007, Abb. 8), *Oxum* (2007), *Caboclo Boiadeiro* (2007), *Caboclo Sultão* (2007), *Ogum* (2007), *Caboclo Jurema* (2007), *Templo de Oxalá* (2007), *Xangô* (2006), *Ibejis* (2006), *Xangô* (2000) *Cavalo de Oxossi* (1987), *Totem Xangô* (1987), *Rito Exu* (1986), *Totem Ogum* (1983) *Totem de Ogum* (1979). Es handelt sich um gänzlich abstrakte Formen aus Holz und anderen

<sup>442</sup> Davon zeugen auch die zahlreichen Kataloge, die unter seiner Ägide erschienen sind. Eine Auswahl: *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: Reflexões Iconográficas. Memória*, São Paulo 1994; *Para nunca esquecer: negras memórias – memórias de negros*, Rio de Janeiro 2001; *Brasileiro, Brasileiros*, São Paulo 2005; *Odorico Tavares, a minha casa baiana. Sonhos e desejos de um colecionador*, São Paulo 2005; *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*, São Paulo 2006.

<sup>443</sup> Plastiken von E. Araújo im öffentlichen Raum sind ebenfalls zu finden, was seiner öffentlichen Rolle als Kurator und Intellektueller eine weitere Dimension hinzufügt. Vor dem MAM, dem Museum für Moderne Kunst in São Paulo, steht die Plastik „Aranha“ aus dem Jahr 1981. Auch eine Darstellung Exus von einem anderen Künstler ist hier präsent. Eine eiserne Statue, die weit auszuholen scheint mit ihren Beinen und Schritten und sich auf einen langen Stab stützt, um schneller voranzukommen, ist mit dem Titel „Exu mola de Jeep“ (von Mario Cravo Jr., 1953) versehen. Der Kopf und das Gesicht der Skulptur sind abstrakt gehalten. Zwei Augen sind zu erkennen. Der Kopf ist wie mit zwei Hörnern ausgestattet, die auf die Assoziation des Tricksters mit dem Dämon verweisen könnten. Der Brustkorb ist massiv aus eisernen horizontalen Streben, die übrigen Glieder und Extremitäten dagegen sind verlängert und durch filigranere Eisenarbeiten verwirklicht. Dadurch entsteht der Eindruck eines ausholenden Schreitens, der Blick voran, in die Stadt hinein. Für den urbanen Raum Salvador da Bahia ist die Präsenz der *orixás* noch viel nachdrücklicher festzustellen. Überall in der Stadtlandschaft finden sich Darstellungen, meist Skulpturen, verschiedener Gottheiten des afrobrasilianischen Pantheons. Zu Rio de Janeiro, siehe beispielsweise Bolaji Campbell, „Reinventing Identities in the New World: *Ori-Olokun* as *Zumbi* dos Palmares“, in: Afolabi et al., *A Mente Afro-Brasileira* (Anm. 419), S. 197-215.

<sup>444</sup> Ricardo Ohtake (Hg.), *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*. São Paulo 2007.

Materialien, zumeist vertikal ausgerichtet, die als Assemblagen ein solch symbolisch bedeutsames Werk erschaffen, das es mit einem spezifischen *orixá* in Verbindung gebracht werden kann. Durch den Kontrast von Konkretion – Eigenname – und Abstraktheit der Formen wird das Ausdruckslose, das Zwischen und *In-Between* besonders fühlbar. Der Eigenname ist bei der Verkörperung des Abstrakten eine Ambivalenz, die aus der Nähe der *orixás* zu Göttern oder historischen Individuen entstanden ist. Trotzdem sind die Figuren als Personifikationen zu begreifen. Doch zunächst sollen die Arbeiten Araújo weitergehend charakterisiert werden. Teils existieren Variationen der Personifikation, d.h. mehrere Assemblagen zu einem Titel bzw. Namen. Die Verbindung eines Eigennamens, der ein Geschöpf, eine Gottheit, eine Personifikation, eine anthropomorphe Gestalt ins Gedächtnis ruft, mit der vollkommenen Abstraktheit der Darstellungen verstärkt das definitorische Moment der Personifikation in den *orixás*, die nun gerade die Verkörperung eines abstrakten Prinzips bedeuten. Es handelt sich gewissermaßen um eine intellektualisierte Annäherung an die Gottheiten.

Um eine solche Annäherung zu realisieren, sind die konkreten Materialien, die in den Assemblagen verwendet werden, besonders wichtig. Die geknüpften Materialien, ob Ketten, geflochtene Bänder oder Knoten, stellen ein besonderes Merkmal der westafrikanischen Kunst dar – und sie sind sowohl bei Carybé als auch bei Araújo zu finden.<sup>445</sup> Der semantische Komplex des „Knüpfens“ reicht dabei von „festmachen“ bis „zähmen“.<sup>446</sup> Vor allem im magisch-rituellen Zusammenhang gewinnt das knüpfende Verfahren an Bedeutung. Kraft wird regelrecht an den Fetisch gebunden durch den Prozess des Knüpfens und Knotens.<sup>447</sup> Knoten können dialektisch als Unterbrechung und Fortsetzung angesehen werden; sie haben insofern eine inhärente Beziehung zur zeitlichen Dimension. Der Knoten ist eine Bündelung verschiedener Stränge und Fäden,

---

<sup>445</sup> Der Vergleich der Darstellung der *orixás* bei Carybé und Araújo wird im Folgenden, abgesehen von Randbemerkungen, nicht weiter verfolgt. Beide greifen auf ein kulturelles und religiöses Repertoire bzw. Pantheon zurück, sind als Künstler aber sehr unterschiedlich einzuordnen. Es geht hier um keinen Vergleich zweier Künstler, ihrer Intentionen und Werke, sondern vielmehr um die Frage, wie das Repertoire der *orixás* variiert werden kann hinsichtlich des Konzeptes einer Personifikation. Hierzu dienen die Werke der beiden Künstler als eigenständige Beispiele.

<sup>446</sup> Vgl. Luis Mariano De la Maza, „Die Metapher des Knotens als Leitfaden zur Interpretation der *Phänomenologie des Geistes*“, in: Dietmar Köhler (Hg.), *Phänomenologie des Geistes*, Berlin 2006, S. 229-243.

<sup>447</sup> „Tying is the metaphoric binding together of spirit and object, or spirit to a location, such as inside a bottle. It can be symbolized in various ways, among them wrapping with string, driving in nails, and chaining and padlocking an object.“ (Robert Farris Thompson, „Face of the Gods. The Artists and their Altars“, in: *african arts*, 1995, S. 54). Vgl. auch Suzanne Preston Blier, *African Vodun. Art, Psychology, and Power*, Chicago 1995, S. 80.

kann eine Art Synthese bedeuten. Überdies enthält er zunächst eine Aufforderung oder gar ein Versprechen, nämlich gelöst zu werden.<sup>448</sup> Im Allgemeinen spielen die Materialität, also das Material der Knoten, Symmetrie und Rhythmus eine große Rolle in der Kunst von Araújo. Seine Arbeiten konstruieren negative Flächen, da sie nur im Zusammenhang mit der weißen Fläche der Ausstellungsgemäuer zur Geltung kommen. Der Schatten der plastischen Darstellungen ist ebenfalls konstitutiver Bestandteil der Werke. Die häufige Erwähnung der „Maske“ in den Titeln spielt auch mit dem Negativen, dem Anwesenden und Abwesenden zugleich. Stets sind seine Arbeiten von vorne zu betrachten, sie fordern die frontale Sicht und ordnen sich damit ganz dem Blick des Betrachters unter. Die Symbolwelten entstehen hier durch Form- und Farbspannungen. Mit Vorliebe monochrom oder zumindest sich auf wenige Farben und ihre Nuancen beschränkend, zelebriert Araújo die klaren Differenzen, die sich hierdurch ergeben. Dies unterstützt die Idee eines Pantheons, dessen Gottheiten nicht einzeln, sondern nur in der Zusammenschau sich erkennen lassen. Dementsprechend haben alle wichtigen *orixás* eine Arbeit Araújo's erhalten.

Die Arbeiten der ukrainisch-amerikanischen Künstlerin Louise Nevelson sind als wichtige Referenz zu nennen, die Araújo explizit benannt hat.<sup>449</sup> Louise Nevelson, gestorben 1988, wurde bekannt durch ihre Assemblagen aus Holz, stets monochrom, meistens schwarz. Sie baute aus gefundenem Holz vertikal ausgerichtete Kästen, die sie als Rahmungen ihrer abstrakten und mit formalen Spannungen arbeitenden Strukturen nutzte. Teils sind ihre Arbeiten begebar. Überdies sind alle ihre Werke von einer sehr persönlichen, ja biographischen Bedeutung durchdrungen. Besonders die Titel verweisen auf Themen ihrer eigenen Lebensführung, ebenso wie das Material des Fundholzes, das geborgen wird durch die Arbeit und in den Kästen, verbunden an eine eigene persönliche Wahrnehmung der Verletzlichkeit in der Welt und ihres Schicksals als jüdische Immigrantin.<sup>450</sup> Die Assemblagen von Louise Nevelson erinnern stark an die *orixá*-Arbeiten Araújo's. Das monochrome Spiel mit Formen, Spannungen und daraus entstehenden Energien, sowie die stete vertikale Ausrichtung sind hier maßgeblich.

<sup>448</sup> Vgl. De la Maza, „Die Metapher des Knotens“ (Anm. 446).

<sup>449</sup> Agnaldo Farias, „Emanoel Araújo, os dois“, in: Ohtake, *Emanoel Araújo* (Anm. 444), S. 21.

<sup>450</sup> Vgl. Louise Nevelson und Edward Albee, *Louise Nevelson. Atmospheres and Environments*, New York 1980; vgl. Brooke Kamin Rapaport (Hg.), *The Sculpture of Louise Nevelson. Constructing a Legend*, New Haven & London 2007; darin v.a. Brooke Kamin Rapaport, „Louise Nevelson. A Story in Sculpture“, S. 2-25; Arthur C. Danto, „Black, White, Gold. Monochrome and Meaning in the Art of Louise Nevelson“, S. 38-47.

Doch sind Araújo's Assemblagen nicht so sehr persönlich gefärbt wie die Nevelsons – trotz des Titels „autobiografia do gesto“ der Einzelausstellung und des Katalogs. Der Künstler ordnet sich hier gewissermaßen den *orixás* unter, die mit ihrer Persönlichkeit die Ausgestaltung der Formen und Spannungen bedingen. So sind die Oxalá-Assemblagen von mehr Kompaktheit und Balance gekennzeichnet als die Darstellungen Exus oder Iemanjás, die ihre Mitte nicht in der räumlichen Mitte haben, sondern sowohl nach oben als auch nach unten zu streben scheinen (siehe Abb. 8, 9, 10). Dies wird vornehmlich durch mit ihrer Spitze richtungweisende Dreiecke erreicht, die den Darstellungen eingefügt sind. Oxum hat zusätzlich zu dieser Oben-Unten-Dynamik viel Transparenz. Freie bzw. negative Flächen und wenig Schattenspiel betonen ihre Leichtigkeit. Oxum scheint damit offener und auch definierter, klarer abgrenzbar. Ähnliches gilt für einen *orixá* wie Oxossi (siehe Abb. 11, 12). Teilweise finden sich in den Darstellungen klare symbolische Elemente der jeweiligen *orixás*, die dem Ritualzusammenhang entnommen sind. Nicht nur reine Eigennamen tragen die Assemblagen, sondern in frühen Arbeiten werden sie häufig als Totem eines bestimmten *orixás* benannt, als Ritus oder Maske, in einer Arbeit aus dem Jahr 2007 wiederum als Tempel. Die Bewegung des Personifizierens ist mal unmittelbar auf die Arbeiten bezogen, mal mittelbarer. Der abstrakte Charakter der Plastiken – ein Kennzeichen der afro-brasilianischen Kunst auch von Rubem Valentim – und der Mangel an persönlicher Färbung mögen einer Unterwerfung des Subjekts unter Prinzipien, sakrale zudem, besonders eindrücklich zum Ausdruck verhelfen.

### ***Assemblagen, Material, Name***

Im Gegensatz zu den Postulaten eines Lessing, Winckelmann und Herder, wird die bildende Kunst mit der Assemblage hier in den Dienst der Personifikation oder im weitesten Sinne der Allegorie genommen, eben insofern dass sie ihre mimetischen Bemühungen ablegt und in das Feld des Abstrakten einzieht.<sup>451</sup> Es reichen zwei Zitate aus Herders „Plastik“ von 1778, um dessen Verständnis bildender Kunst als konkreter Kunst hinsichtlich Götterdarstellungen bzw. Personifikationen zu verdeutlichen:

---

<sup>451</sup> Zum zeitgeschichtlichen Kontext von Winckelmann wie Herder vgl. Bernhard Fischer, „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie“ (Anm. 53).

Die bildende Natur hasset Abstrakta, sie gab nie einem alles und jedem das Seinige auf die seineste Weise. Die bildende Kunst, die ihr nacheifert, muß es auch thun, oder sie ist ihres Namens nicht wert. Sie bildet nicht Abstrakta, sondern Personen (...)<sup>452</sup>

Es ist nicht die abstrakte Liebe, die dasteht, sondern der Gott, die Göttin der Liebe; nicht die Frau Gottheit und die Jungfrau Tugend, sondern Minerva, Juno, Venus, Apollo, und wie die höchstbestimmten Namen, Gebilde und Personen ferner lauten.<sup>453</sup>

Attribute sind hierbei allein historischen Umständen geschuldet und nicht etwa Allegorisierungen, so Herder weiter. Allegorien bildeten Gruppen; Plastiken aber zeigten das Individuum. In den plastischen Darstellungen der *orixás* sind zwar einzelne Gottheiten benannt, aber durch die Vielzahl der Arbeiten entsteht letztlich doch ein Pantheon der Allegorien oder Personifikationen. Auch bei den Attributen gibt es keinerlei leichte Bestimmung dieser als den historischen Umständen geschuldet oder nicht: manches Attribut lässt die Frage nach seinem Ursprung völlig offen.

Lessing dagegen hatte die konventionelle Art der bildenden Kunst herausgestellt. Um verstanden zu werden, müsse der bildende Künstler sich stärker an ein gegebenes Formen- und Attributsrepertoire halten als der Dichter:

Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. (...) Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Wut und Rache getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung.<sup>454</sup>

Die Konventionalität der Assemblagen Emanoel Araújo ist durchaus festzustellen. Farben, Attribute, Materialien, sie alle müssen erkennbar und zuordenbar sein, um mit dem jeweiligen *orixá* in Verbindung gebracht werden zu können. Damit sind die Möglichkeiten zur freien Improvisation tatsächlich beschränkt. Tatsächlich sind die visuellen Darstellungen von Personifikationen, die hier Allegorien genannten Wesen der bildenden Kunst, zum einen stärker gebunden an Konventionen, zum anderen deutlich durch eine europäisch-okzidentale Tradition geprägt.

---

<sup>452</sup> Johann Gottfried von Herder, „Plastik“, in: Theodor Matthias (Hg.) *Herders Werke, Dritter Band*, Leipzig & Wien 1920: Bibliographisches Institut, S. 158.

<sup>453</sup> Ebd.

<sup>454</sup> Lessing, *Gesammelte Werke* (Anm. 168), S. 47f.

In einem Paragone-Diskurs rund um die Figur der Personifikation, also einem Wettstreit der medialen Darstellungen, wäre Lessing zuzustimmen, dass weder bildende Kunst noch Literatur an und für sich den Sieg davontragen können, sondern dass die unterschiedlichen Kunstformen bis zu einem gewissen Grade unvergleichbare Ästhetiken bedingen. Der Exu in den dramatischen Texten – wie in den folgenden Abschnitten genauer zu untersuchen sein wird – ist eine Trickster-Figur, die oszilliert zwischen dämonisch-göttlicher Personifikation eines ambivalenten Prinzips und Subjektstatus. Es ist ein einzigartiger, provokanter und origineller Exu, der sich durch Gesten und Worte, durch Handlungen auszeichnet. Der Exu des Emanuel Araújo ist dagegen reine Verkörperung eines Prinzips. Abhängiger von Konventionen, um erkannt zu werden – die Farben schwarz und rot sind unabdingbar – und von Gleichzeitigkeit und Spannung gekennzeichnet, scheint er abstrakter und prinzipieller als sein dramatischer Vertreter. Trotz allem überschreitet die *dramatis persona* natürlich bereits den Text: Rhythmus, Farbe, Musik komplettieren wesentlich die Auftritte der *orixas* und machen die dämonisch-göttlichen Personifikationen zu besonders intermedialen Figuren.

#### 4. Performativität & Personifikation: Trickster *em cena*

Inwiefern ist die Personifikation, bekannt aus den geistlichen Spielen, heute noch eine maßgebliche Analysekategorie für das Verständnis der Figurenkonstellationen modernen Theaters? Der Dämon, oder im nicht-christlichen, nicht-moralischen Sinne *daimon* oder Trickster, ist in meiner Konzeption die Personifikation der Differenz, sowohl in Bezug auf den menschlich Anderen, den Fremden, als auch in Bezug auf eine existenzielle Erfahrung der Begrenzungen von Sprache und Erkenntnisvermögen, anders gesagt einer Unmöglichkeit von Einheit und Identität. Die Geschichte des Theaters setzt in Brasilien im 16. Jahrhundert mit den jesuitischen geistlichen Spielen ein, in denen die Figur des Dämons als Personifikation des Bösen und damit Protagonist im agonalen Kampf der Missionierung fungiert (siehe Kapitel II). Die zentrale Hypothese in Bezug auf die Personifikation als Figur im Allgemeinen, epochenübergreifend, steht mit dem Schema der geistlichen Spiele folgendermaßen in Zusammenhang: die Personifikation referiert als Bedeutungszusammenhang an rituelle Strukturen und ermöglicht damit eine besondere Form der Performativität. Überdies ist

sie in einem Spannungsfeld mit der Subjektivität zu sehen, an der Figur des Dämons oder Tricksters besonders veranschaulicht. Als Figur dient sie häufig dazu, die Vielheit, ja Widersprüchlichkeit der eigenen Identität(en) und der Werte, die diese konstituieren, deutlich zu machen. Diese beiden Hypothesen – Performativität und Vielheit von Identitäten – sind an den folgenden Stücken nachzuweisen. Das erste Stück stammt aus dem Kontext des brasilianischen „schwarzen“ oder afrobrasilianischen Theaters, von einem Kollektiv in den 1980er Jahren im Eigenverlag publiziert. Das zweite Stück ist von der vor allem durch Lyrik und Prosa bekannten Autorin Hilda Hilst (siehe Kap. V), die in den späten 1960er Jahren und damit während der Militärdiktatur in Brasilien Versuche im dramatischen Genre unternahm, die bis heute eher unbekannt geblieben sind und erst 2001 in einer neuen Edition verlegt und öffentlich zugänglicher wurden.<sup>455</sup> In beiden Stücken steht ein Familienkonflikt zwischen Mutter und Tochter im Zentrum der dramatischen Handlung. In allen Stücken werden dramatische Subjekte durch Personifikationen reflektiert, in Frage gestellt und als fragmentiert dargestellt. Wie ein Lichtstrahl durch das Prisma in eine Vielheit von Lichtbündeln zerfällt, so zeigen sich die Identitäten durch das Prisma der Personifikation. Als Anfangspunkt der *orixás* im Theater muss jedoch dem *Teatro Experimental do Negro* (TEN) Tribut gezollt werden, dem ersten „schwarzen“ Theater Brasiliens.<sup>456</sup>

### ***Abdias do Nascimento und das TEN***<sup>457</sup>

Das TEN wurde im Jahr 1944, am Ende des Zweiten Weltkrieges, von Abdias do Nascimento gegründet. Das TEN muss zu seinem Verständnis in den besonderen zeitgeschichtlichen Kontext nationaler und globaler sozialpolitischer Umwälzungen platziert werden. In den letzten Jahren des *Estado Novo* war der Ruf nach mehr

<sup>455</sup> Bevor die neue Gesamtedition der Werke Hilda Hilsts im Globo Verlag erschien, war allerdings in der Bibliothek der ECA (Escola de Comunicação) der Universidade de São Paulo (USP) eine Fassung von dem hier behandelten Stück „O Visitante“ unter der Signatur Pt388 einzusehen.

<sup>456</sup> Petrônio Domingues zufolge handelt es sich bei dem TEN nicht um die erste Erscheinung eines afrobrasilianischen Theaters, allenfalls um eine Selbststilisierung als solches. Der Autor führt die *Companhia Negra de Revistas*, gegründet 1926 in Rio de Janeiro, als einen Vorläufer an. Von diesem Musiktheater existieren jedoch keine schriftlich festgehaltenen Dokumente (siehe Petrônio Domingues, „Tudo preto. A invenção do teatro negro no Brasil“, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 42, Nr. 2, S. 113-128). Hier wird also das TEN weiterhin als das erste dokumentierte schwarze Theater Brasiliens angesehen.

<sup>457</sup> Für eine Untersuchung des TEN vgl. auch Dania Schüürmann, „Ästhetik eines Widerstandes: Szenarien des Candomblé im mythopoetischen Archiv des ‚schwarzen‘ Theaters in Brasilien“, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas: Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2009. Die Publikation ist aus der Masterarbeit der Autorin an der FU Berlin entstanden.

politischer Partizipation und einem neuen nationalen Bewusstsein zu vernehmen.<sup>458</sup> Neben dem nationalen Kontext spielte eine internationale Perspektive zunehmend eine Rolle. Die afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen, das schwarze Theater in den USA, in der Karibik und in Kuba, konstituieren wichtige Eckpunkte der brasilianischen Entwicklung. Trotz der internationalen Dimension des Versuches der Etablierung einer schwarzen Ästhetik wurde das TEN in Brasilien anfangs von der breiten Öffentlichkeit abgelehnt. In all den unterschiedlichen Facetten, die das TEN als politisches, soziales und ästhetisches Projekt ausmachten, so war der didaktische Anspruch von besonderer Bedeutung. Das TEN war ein einmaliger Versuch in der brasilianischen Theatergeschichte, den Schwarzen auf der Bühne und im Text sichtbar zu machen; leider scheiterte das Projekt letztendlich an fehlendem Publikum, prekären finanziellen Verhältnissen und dem Aufkommen der repressiven Militärdiktatur. So zieht Leda Maria Martins die folgende melancholische Schlussfolgerung: „Apesar da riqueza expressiva de suas produções e publicações, o TEN não conseguiu uma penetração eficaz junto ao público negro“.<sup>459</sup> Und weiter:

Comparando-se a trajetória do Teatro Negro nos dois países em estudo, poder-se-ia, de imediato, ressaltar uma diferença de percurso: nos Estados Unidos, esse trajeto produz uma continuidade, que não se confunde com linearidade, mas que denota uma insistência efetiva e um alastramento territorial; no Brasil, ao contrário, o Teatro Negro produz um sulco ou sulcos que parecem esgotar-se em sua autonomia. Ao se pensar um Teatro Negro no Brasil é obrigatório reportar-se, quase que exclusivamente, ao Teatro Experimental do Negro, a sua marca mais visível no cenário brasileiro, ao Teatro Popular Solano Trindade e a algumas produções esparsas de escritores contemporâneos.<sup>460</sup>

Dieses letztlich „gescheiterte“ Theater war ein sowohl sozial engagiertes als auch ein rituell inspiriertes Theater.<sup>461</sup> Bevor das bekannteste Stück des TEN von Abdias do Nascimento ausführlicher besprochen wird, sollen zuvor andere Stücke, die im Namen des TEN veröffentlicht wurden, kurz erwähnt und mit ihnen die Rolle, die hier die *orixás* als Personifikationen spielen, genannt werden. Eines dieser Stücke ist der Dreiakter „Aruanda“ von Joaquim Ribeiro. Der Text stammt aus dem Jahr 1946. Die wichtigsten Protagonisten sind der schwarze *pai-de-santo* Quelé, seine Geliebte, Rosa Mulata, und die alte Nachbarin Tia Zéfa. Der dramatische Konflikt ergibt sich dadurch,

<sup>458</sup> Elisa Larkin Nascimento, *The Sorcery of Color. Identity, Race, and Gender in Brazil*, Philadelphia 2007, S. 164.

<sup>459</sup> Martins, *A Cena* (Anm. 377), S. 82.

<sup>460</sup> Ebd., S. 77.

<sup>461</sup> Genaueres zu einer „Ästhetik des Candomblé“ im Sinne eines modernen Ritualtheaters findet sich in einer früheren Arbeit der Autorin (siehe Dania Schüürmann, *Ästhetik eines Widerstandes. Szenarien des Candomblé im mythopoetischen Archiv und Repertoire in Brasilien*, FU Berlin 2008, MA Abschlussarbeit).

dass Quelé als *filho-de-santo* stets übermüdet und wortkarg nach dem Candomblé zu Rosa Mulata zurückkehrt. Die Geliebte fühlt sich zurückgesetzt. Im Gespräch mit der Nachbarin erfährt die verschmähte Frau von einer Möglichkeit, einen *orixá* für Liebesdienste zu rufen – den legendären Gangazumba. Als Quelé nach Hause kommt, wiederum übermüdet, ruft Rosa Mulata kurzerhand den *orixá*, der daraufhin in ihren Mann fährt und ihr eine befriedigende Nacht verschafft. Quelé, der sich an seine Besessenheitszustände nicht erinnert, wundert sich nun seinerseits über die ermattete Rosa Mulata – und wird misstrauisch. Schließlich erfährt er von ihrem Verrat mit Gangazumba. Besessen von Eifersucht und Wut, rächt Quelé sich: „Maldita! Três vezes maldita!“<sup>462</sup> [Verflucht! Dreimal verflucht!]. Daraufhin zerschneidet Quelé das Gesicht und die Brüste der Rosa Mulata, die daraufhin prompt von einem angeekelten Gangazumba zurückgewiesen wird. Dies ist die höchstmögliche Strafe für die liebestolle ‚Mulattin‘. So tragisch endet das Stück. Der *orixá* ist hier weniger als Personifikation denn als Subjekt inszeniert. Gangazumba fährt auf Quelé nieder und betätigt sich äußerst menschlich. Von einer Personifikation kann im strengen Sinne hier kaum die Rede sein. Im Dreiakter „Filhos de Santo“ [Söhne des Heiligen bzw. initiierte Anhänger eines *orixá* und damit des Candomblé] von José de Moraes Pinho aus dem Jahr 1948 spielen die Liebeswirren eine ähnlich bedeutende Rolle.<sup>463</sup> Die Handlung lässt sich bündig folgendermaßen zusammenfassen: Lindalva, eine schöne „schwarze“ junge Frau mit entsprechend vielen Verehrern und ihre Mutter Ana vermissen Lourenço, Sohn und Bruder, der seit längerem verschwunden ist. Beide Frauen sind *filhas-de-santo*. Der verrufene Candomblé-Priester Roque taucht plötzlich in ihrem Hause auf und erschleicht sich Anas Vertrauen, um die schöne Lindalva für sich zu gewinnen. Die Rückkehr Lourenços nutzt der undurchsichtige Roque, um seine angeblich magischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen und diesen vor der Polizei zu schützen. Als die Polizei jedoch vor der Tür steht ist von Roques übernatürlichen Mächten wenig zu spüren und Lourenço stirbt im Kugelhagel. Die menschlichen Figuren sind hier mit *orixás* gleichgesetzt. So ist der diabolische Roque als Exú, Lindalva als Iemanjá, und schließlich Laurinda, eine lesbische Verehrerin Lindalvas, als der aufbrausende, männlich konnotierte Xangô charakterisiert. Roque und diese Laurinda, also die liebestollen unter den menschlichen Subjekten, werden als Besessene

<sup>462</sup> Joaquim Ribeiro, „Aruanda“, in: Abdias do Nascimento (Hg.), *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos. Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*, Rio de Janeiro 1961, S. 305.

<sup>463</sup> Siehe José de Moraes Pinho, „Filhos de Santo“, in: Abdias do Nascimento (Hg.), *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos. Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*, Rio de Janeiro 1961, S. 233-286.

inszeniert, die sich den Gelüsten und Instinkten ihrer *orixás* nicht widersetzen können. Die *orixás* als Personifikationen sind hier unmittelbar mit der intensiven Gefühlsbeteiligung einer Besessenheit in Verbindung gebracht. Als Prinzip verkörpern diese Personifikationen höchstens den Instinkt oder das menschliche Unterbewusstsein; sie dienen dazu, das Unterdrückte auszuleben.

Für das umfassendste und bekannteste Stück des TEN mit dem Titel „Sortilégio (Mistério Negro)” [Zauberei (Schwarzes Mysterium)] gelten ähnliche Verfahren im Umgang mit den *orixás*. Im Jahr 1951 geschrieben und aufgrund der Zensur erst 1957 in Rio de Janeiro uraufgeführt<sup>464</sup>, wird in dem Stück der innere Konflikt eines „schwarzen“ Protagonisten in Szene gesetzt: Dr. Emanuel<sup>465</sup>, Jurist, verheiratet mit einer weißen Frau namens Margarida. Trotz seines Erfolges und des sozialen Aufstieges bekommt Emanuel die rassistischen Vorurteile der Gesellschaft zu spüren. Die wahre Liebe Emanuels ist die „schwarze“ Frau Ifigênia, die ihn allerdings zurückwies und stattdessen mit weißen Männern anbändelte. So entschied sich auch Emanuel für die prestigereichere Verbindung mit Margarida. Aus Rache spinnt die trotz ihres eigenen Lebenswandels eifersüchtige Ifigênia listige Intrigen und setzt Emanuel davon in Kenntnis, dass seine schwangere Angetraute ihn mit einem weißen Mann betrogen hat. Daraufhin bringt Emanuel seine Frau Margarida in einem Tobsuchtsanfall um. Nach der Tat flieht Emanuel in ein *terreiro* mit der Polizei auf den Fersen. In der mysteriös gestalteten Atmosphäre des *terreiro* schwankt Emanuel beständig zwischen seiner „weißen“ Bildung und dem damit einhergehenden Christentum und dem Ruf der „schwarzen“ Gemeinschaft, die ihn zum Candomblé drängt. Schließlich entledigt er sich seiner Kleidung und damit symbolisch gesehen seiner „weißen“ Bildung und gibt sich dem Candomblé hin, indem er sich bei einem Opferritus von der Lanze des Exú

---

<sup>464</sup> Es existiert ebenfalls eine zweite, überarbeitete Version des Stückes aus dem Jahr 1977 mit dem Namen „Sortilégio II: Zumbi Returns“, die Abdias do Nascimento nach einem längeren Aufenthalt in Nigeria anfertigte. Die religiösen und symbolischen Elemente der Yoruba sind verstärkt eingesetzt und werden oft auf eine geradezu didaktische Weise nahegebracht, da sie eher dem afrikanischen als dem brasilianischen Kontext entstammen. Außerdem werden die Aussagen der dem Candomblé verbundenen Figuren im Stück an den *orikis* (rituelle Gedichte) orientiert. Überdies wird die Figur des Zumbi und der *quilombo* als Ort des schwarzen Widerstandes in Brasilien eingeführt (siehe Abdias do Nascimento, „Sortilégio II: Zumbi Returns“, in: William B. Branch (Hg.), *Crosswinds. An Anthology of Black Dramatists in the Diaspora*, Bloomington & Indianapolis 1993, S. 203-249).

<sup>465</sup> Der Name Emanuel bedeutet nach der Bibel „Gott mit uns“. Auch die Wahl des Namen des Protagonisten weist also auf den religiösen Gehalt des Stückes hin. Der Name einer weiteren Protagonistin, Ifigênia, dagegen bezieht sich auf den griechischen mythologischen Zusammenhang, indem die Namensvetterin von ihrem Vater Agamemnon als Opfer gebracht wurde, um den Trojanischen Krieg zu gewinnen. Auch die Ifigênia des Abdias do Nascimento wird als schwarze Geliebte dem sozialen Aufstieg gewissermaßen zum Opfer gebracht.

durchbohren lässt und stirbt. Auch hier ist der *orixá* also im Zusammenhang mit intensiven Gefühlen und Identitätskonflikten auf die Bühne gebracht.

Die afrobrasilianische Religion wird als zentraler Teil einer afrobrasilianischen oder „schwarzen“ Identität angeführt und entwickelt. In gewisser Weise wird versucht das Stück wie ein Ritual aufzubauen, an dessen Ende die Auflösung, die Katharsis, des Helden steht, der sich mit seiner „schwarzen“ Herkunft identifiziert und stirbt. Einige Autoren interpretieren seinen Opfertod als Eintritt in die Welt der *orixás*.<sup>466</sup> Andere haben das Prinzip des Opfers oder *ebó* als die kosmische Energie wiederherstellend als ein dem Candomblé inhärentes Prinzip erkannt und das Stück als einen Kommentar dessen begriffen: „The supreme act that closes the play-Emmanuel’s death-symbolically recalls a foundational principle of that culture: the principle of *ebó*, offering.“<sup>467</sup> Die Entwicklung, die der Protagonist Emanuel während des Stückes durchmacht, wird von derselben Autorin als eine typische Katharsis des rituellen afrikanischen Dramas gesehen. Die Verwirrung der Zeiten wird mit Exú assoziiert:

In the ritual of Emmanuel’s transformation, Exu confounds time and submits the hero to a series of flashbacks. Emmanuel sees and relives scenes and dialogues from his life that reveal the conflicts of racist society.<sup>468</sup>

Der Auftritt der verschiedenen *orixás*, begleitet von den ihnen charakteristischen Gesängen, strukturieren das Stück, wie jedes Ritual im Candomblé. So deutet der Gesang der Kriegerentität Xangô die steigende Entschlossenheit und Kampfbereitschaft des Emanuel an, der nach einer Waffe sucht. Danach taucht Omolu auf, der Bote des Todes und der Krankheit, und nimmt den Opfertod Emanuels als Omen voraus.<sup>469</sup> Die zentrale Rolle, welche die *orixás* für die Identität der menschlichen Subjekte spielen, und für die Konflikte, die in diesem Zusammenhang entstehen, wird auch an den beiden folgenden, späteren Stücken zu sehen sein. Das erste dieser Stücke ordnet sich ebenfalls in den Kontext eines „schwarzen“ Theaters ein; das zweite dagegen ist von Hilda Hilst und hat scheinbar nichts mit diesen anderen Stücken zu tun.

---

<sup>466</sup> Siehe Niyi Afolabi, „A visão mítico-trágica na dramaturgia abdiasiana“, in: *HISPANIA*, 1998, Nr. 81, S. 530-540.

<sup>467</sup> Larkin Nascimento, *The Sorcery* (Anm. 458), S. 216.

<sup>468</sup> Ebd., S. 213.

<sup>469</sup> Ebd., S. 190.

***Terramara (1988)***<sup>470</sup>

Das Stück „Terramara“ ist in den Kontext des „schwarzen“ oder afrobrasilianischen Theaters einzuordnen. Die Handlung gestaltet sich, grob zusammengefasst, folgendermaßen: Dona Joana sieht sich aus finanziellen Schwierigkeiten gezwungen, ihre älteste Tochter Marilda zur Obhut in ein Kloster zu geben. Marilda erhält dort eine hervorragende Ausbildung. Allerdings ist die Tochter dem (afrobrasilianischen) Schoß der Familie entfremdet. Einst gab die Mutter der Tochter eine gesegnete Kette, in Verbindung stehend mit dem Kult des Candomblé, als Andenken ins christliche Kloster mit; Marilda aber traut (vorerst) einzig ihrem Rosenkranz. Die beiden Geschwister Marildas, die jugendliche Mara und der kleine Tato, weisen der älteren Schwester den Weg und das Ziel: das mythisch-afrobrasilianische Universum der Mara, oder wie der Titel des Stückes beschreibt *terramara (terra de Mara* oder Erde/Welt der Mara).<sup>471</sup> Mara ist als Personifikation zu sehen. Das folgende Zitat ist eine typische Handlungsbeschreibung Maras: „Mara passa vestida de vermelho, rindo silenciosamente com sarcasmo e girando. Traz nas mãos duas bonecas – uma preta e outra branca – movimentando-as com gestos largos.“<sup>472</sup> (Mara läuft vorbei, rot gekleidet, sie lacht still aus Sarkasmus, sich drehend. In den Händen bringt sie 2 Puppen – eine schwarz, die andere weiß – und bewegt sie mit ausladenden Gesten.) Die jüngere Schwester ist ein mythisches Wesen, Botschafterin der Welten und Gegensätze. Sie wird vor allem durch Gestik und Mimik, außerhalb der Worte, gekennzeichnet. An wen erinnert die Charakterisierung? An Exu, die afrobrasilianische Trickster-Gottheit. Es gibt wichtige Hinweise: Mara kleidet sich in Rot; sie lacht häufig, aber satirisch; sie verwechselt die Zeiten, bringt Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit durcheinander, und erschafft damit einen mythischen Zusammenhang; sie wiederholt bedeutende Textpassagen, meistens genau dreimal – im Ritualzusammenhang und den mythischen

<sup>470</sup> In dem Sammelband „Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion“ des Transcript Verlages ist meine Analyse des Stückes „Terramara“ in einem erweiterten Zusammenhang mit anderen Stücken und einer Performance veröffentlicht worden (siehe Dania Schüürmann, „Betwixt and Between: Dämonen-Trickster im brasilianischen Theater.“, in: Friedemann Kreuder (Hg.) *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 663-676).

<sup>471</sup> *Terramara* kann auch als *terra amarga*, das wäre „bittere Erde/Welt“ verstanden werden. Auch das Verb *amarar*, das heißt „aufs hohe Meer hinausfahren“, spielt mit in die Bedeutung hinein. Die Referenzen an das Meer, *mar*, sind zahlreiche, nicht nur die Eigennamen Mara und Marilda erinnern daran. Die Sklaven für die Kolonie kamen aus Übersee. Damit ist das Meer für eine afrobrasilianische Kultur grundsätzlich von Bedeutung. Die hier genannten möglichen Bedeutungen des Titels schließen sich natürlich nicht aus, sondern ergänzen sich in der Vieldeutigkeit.

<sup>472</sup> Cuti & Miriam Alves & Arnaldo Xavier, *Terramara (peça em 3 atos)*, São Paulo 1988, S. 14.

Überlieferungen sind dies Hinweise und Attribute Exus. Eine mythologische Erzählung zum Trickster konstituiert eine nennenswerte Referenz:

Exu leva dois amigos a uma luta de morte

Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo  
a trabalhar em suas roças,  
mas um e outro deixaram de louvar Exu.  
Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!  
Exu ficou furioso.  
Usando um boné pontudo,  
de um lado branco e do outro vermelho, tendo um à sua direita  
e o outro à sua esquerda  
Passou entre os dois amigos  
e os cumprimentou enfaticamente.  
Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido?  
“Quem é o estrangeiro de barrete branco?“, perguntou um.  
“Quem é o desconhecido de barrete vermelho?“, questionou o outro.  
“O barrete era branco, branco“, frisou um.  
“Não, o barrete era vermelho“, garantiu o outro.  
Branco. Vermelho. Branco. Vermelho.  
Para um, o desconhecido usava um boné branco,  
para o outro, um boné vermelho.  
Começaram a discutir sobre a cor do barrete.  
Branco.  
Vermelho.  
Branco.  
Vermelho.  
Terminaram brigando a golpes de enxada,  
mataram-se mutuamente.  
Exu cantava e dançava.  
Exu estava vingado.<sup>473</sup>

Exu veranlasst zwei Freunde zu einem Todeskampf

Zwei befreundete Bauern begannen sehr früh  
ihre Felder zu bestellen,  
jedoch unterließ es der Eine, dann der Andere Exu zu lobpreisen.  
Exu, der ihnen stets Regen und gute Erträge gegeben hatte!  
Exu wurde wütend  
Mit einer spitzen Mütze,  
von der einen Seite weiß, von der anderen rot, einen Freund zur Rechten,  
den Anderen zur Linken,  
ging er zwischen den beiden Freunden her  
und grüßte sie nachdrücklich.  
Die Bauern schauten sich an. Wer war der Unbekannte?  
„Wer ist der Fremde mit der weißen Kappe?“, fragte der Eine.  
„Wer ist der Unbekannte mit der roten Kappe?“, wollte der Andere wissen.  
„Die Kappe war weiß, weiß“, betont der Eine.  
„Nein, die Kappe war rot“, ist sich der Andere sicher.  
Weiß. Rot. Weiß. Rot.  
Für den Einen benutzte der Unbekannte eine weiße Mütze,  
für den Anderen eine rote Mütze.  
Sie begannen über die Farbe der Kappe zu streiten.  
Weiß.  
Rot.  
Weiß.

---

<sup>473</sup> Prandi, *Mitologia* (Anm. 390), S. 48f.

Rot.  
Schließlich schlugen sie sich mit der Ackergerätschaft  
und brachten sich gegenseitig um.  
Exu sang und tanzte.  
Exu war gerächt.

Der Trickster Exu stiftet Verwirrung durch Halb-Wahrheiten und Ambiguitäten. Seine Farbe ist Rot. Exu singt und tanzt, ist fröhlich, zugleich aber rachsüchtig. Stets muss er im Ritual besänftigt werden. So gilt ihm die erste rituelle Ehrbezeugung im Candomblé. Der Anthropologe Paul Radin kennzeichnet den allgemeinen (transkulturellen) Typus des Tricksters, basierend auf seinen Feldforschungen zu den Winnebago Indianern Nordamerikas, als eine unmoralische, aber im Grunde seines Wesens gutgesinnte Figur.<sup>474</sup> Betrüger und Betrogener, so ist Exu als Trickster eine ambivalente Figur. Die Doppeldeutigkeit wird physisch als Hinken deutlich:

Esu is said to limp as he walks precisely because of his mediating function: his legs are of different lengths because he keeps one anchored in the realm of the gods while the other rests in this, our human world.<sup>475</sup>

Die negative Auswirkung seiner Ambivalenz ist die Unberechenbarkeit, Lüge und Verantwortungslosigkeit: „Esu, do not undo me,/Do not falsify the words of my mouth,/Do not misguide the movements of my feet,/You who translates yesterday’s words/In novel utterances,/Do not undo me,/I bear you sacrifice.“<sup>476</sup> Der angsteinjagende Exu wird um Nachsicht gebeten. Allerdings ist Exu auch der Übersetzer des Gestrigen ins Heutige; Exu ist Botschafter und Bewegung. Die Ambivalenz verkörpert der *orixá* als Herr über das Wort: einerseits Kommunikation, andererseits Trughaftigkeit. Die Parallele zu dem griechischen Götterboten Hermes und der Hermeneutik drängt sich auf:

Esu’s most direct Western kinsman is Hermes. Just as Hermes’ role as a messenger and interpreter for the gods lent his name readily to ‘hermeneutics’, our word for the study of methodological principles of interpretation of a text, so too is it appropriate for the literary critic to name the methodological principles of the interpretation of black texts ‘Esu’tufunaalo’, literally “one who unravels the knots of Esu” (...) “Esu’tufunaalo” is the secular analogue of Ifa divination, the richly lyrical and densely metaphorical system of sacred interpretation that the Yoruba in Nigeria have consulted for centuries,

---

<sup>474</sup> Vgl. Paul Radin, „The Winnebago Trickster Figure”, in: Michael Lambek (Hg.) *A Reader in the Anthropology of Religion*. Malden & Oxford (1956/2002), S. 244-257. Die anthropologische Studie von Radin definiert ausgehend von einem spezifischen kulturellen Umfeld einen allgemeinen Typus des Tricksters und gehört zur grundlegenden anthropologischen Literatur zu der Thematik.

<sup>475</sup> Gates, *The Signifying Monkey* (Anm. 179), S. 162.

<sup>476</sup> Traditionelles *Oriki Esu* zitiert in ebd., S. 160.

and which they continue to consult. Whereas the god Ifa is the text of divine will, Esu is the text's interpreter (Onitumo), "the one who translates, who explains, or 'who loosens knowledge'".<sup>477</sup>

Die Orakelsprüche des Ifa sind verschlüsselt; Exu ist in seiner Ambivalenz das Instrument der textuellen Analysen. Als Sinnbild für eine verlorene „schwarze“ Sprache und Ausdrucksweise bestimmt Exu die Suche danach. Mara aus „Terramara“ ist als ein solcher Exu zu verstehen; durch das Prisma ihrer Figur lösen sich Identitäten auf und die Vielheit gewinnt eine Stimme. Die Schwester Marilda ist eine abgewandelte Form des Eigennamens Mara: die entfremdete Marilda wird zu Mara werden. Exu ist als Trickster-Figur in christlichen Kreisen mit dem Dämon gleichgesetzt worden und eignet sich in seinen hysterisch übertriebenen Facetten ausgezeichnet für die Gegenüberstellung der religiösen Welten, für das lustvolle Spiel mit den Vorurteilen. So wird Exu in Maras Verkleidung auch als teuflischer Lustmolch in Begegnung mit einem Christen (Téofilo) dargestellt:

Toque de Exu com agogô em off. Mara entra trajando vermelho e preto, com pedaços da boneca branca dependurados na roupa. Solta uma gargalhada sarcástica. Apanha o pão das mãos de Teófilo. Este fica imóvel como se ainda estivesse segurando o pão-hóstia. Mara vai para a boca de cena, olha o pão com sorriso zombeteiro. Solenemente coloca-o abaixo do ventre. Na região pélvica, transformando-o em seu próprio pênis. Faz evoluções sexuais de copulação.<sup>478</sup>

Rhythmussequenz von Exu mit einem *agogô* im Off. Mara kommt rot und schwarz gekleidet herein, mit Fetzen der weißen Puppe, die an ihrer Kleidung hängen. Lässt ein sarkastisches Gelächter erklingen. Ergreift das Brot aus den Händen Teófilos. Dieser bleibt unbewegt als würde er noch immer die Brot-Hostie festhalten. Mara geht zum Bühnenrand. Sie betrachtet das Brot mit einem spöttischen Lächeln. Feierlich hält sie es unterhalb des Bauches. Im Beckenbereich macht sie es zu ihrem eigenen Penis. Sie macht sexuelle Kopulationsbewegungen.

Die überwiegende Charakterisierung durch Gesten und Handlungen statt allein durch Worte, und die Verschränkung mit rituellen Zügen Exus machen das besondere performative Potenzial der Personifikation Mara deutlich.<sup>479</sup> Eine Körperlichkeit ist der

<sup>477</sup> Ebd., S. 163.

<sup>478</sup> Cuti et al., *Terramara* (Anm. 472), S. 45.

<sup>479</sup> In der Kurzgeschichte *Avenidas* von Cuti (1995) wird noch einmal die Bedeutung des Tricksters Exu für die Poetik des Autors deutlich. Hier wird Exu in der Verkörperung eines schwarzen Hahnes zum Inbegriff der afrobrasilianischen Identität. Der kleine Junge als Ich-Erzähler berichtet von seinen Fragen und kindlichen Zweifeln, die er an die Engel als Botschafter Gottes richtet. Doch die Cherubim fordern finanziellen Tribut für ihre Dienste. Schließlich begegnet der herangewachsene Junge auf einer Kreuzung der „zwei Straßen meines Lebens“ einem schwarzen Hahn, der augenscheinlich Opfer eines Ritus geworden ist. Mit schwarzroten Bändern sind seine Füße zusammengebunden, sein Hals ist gebrochen und die Flügel in arge Mitleidenschaft gezogen. Der Hahn verkörpert bereits hier das afrobrasilianische Wesen des Jungens, der dieses nur verstümmelt in sich trägt, sich noch nicht bekannt hat zu seinem Erbe und seiner Herkunft. Der Hahn bittet den Jungen, ihn mitten auf die Kreuzung zu legen. Es ist Punkt 12 Uhr, Mittag. Tränen rinnen dem Hahn am Schnabel entlang, während der Junge noch zögert, ob er ihn retten soll und wie er ihn am besten anfasse. Die Tränen erinnern den Jungen an die kristallinen Murmeln seiner Kindheit und aus der Erinnerung schöpft er den Mut und die Kraft, sich des Hahnes anzunehmen, ohne Zögern, und ihn an den gewünschten Ort zu tragen. Behutsam tut der Junge das Anbefohlene. Als

Personifikation des *orixás* zu eigen, die auch für die Stücke des TEN augenfällig war. Mara wird überdies mit Puppen und in Interaktion mit Masken dargestellt, Varianten der figuralen Gestaltung. Zu guter Letzt möchte ich auf die Referenz an den eucharistischen Bedeutungszusammenhang des Brots aufmerksam machen: Mara entweiht die Brot-Hostie, das als Zeichen der Verwandlung doch auch als zentrales Motiv des Stücks gelten kann. Hiermit ist unmittelbar auf die geistlichen Spiele der Kolonialzeit gewiesen, die sich als Fronleichenamsspiele auszeichneten. Für das folgende Stück von Hilda Hilst sind ähnliche Referenzen im Zusammenhang mit der Personifikation festzustellen.

### *O Visitante* (1968)<sup>480</sup>

Das Stück „Der Besucher“ von Hilda Hilst beschreibt ebenfalls einen Mutter-Tochter-Konflikt und eine Selbstsuche. Ähnlich wie die Mara, gibt es eine Figur, die als Personifikation zu verstehen ist und den dramatischen Subjekten den Weg weist. Die hier auftretende Personifikation des *Corcunda* bzw. Buckligen wird so beschrieben:

Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio, nem bonito. 45 anos. (...) O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores.<sup>481</sup>

Hochgewachsener Mann, mit einem leichten Buckel. Weder hässlich noch hübsch. 45 Jahre. (...) Der Bucklige sollte nicht ostentativ als magisches Element behandelt werden. Er sollte keine merkwürdigen Angewohnheiten haben, nur ein bestimmtes Lächeln, einen bestimmten Blick und einige verunsichernde Gesten.

Dieser Mann ist der unerwartete Besucher in einem Haus, das von drei Bewohnern und ihren Beziehungen zueinander geprägt wird: Mutter, Tochter und Ehemann der Tochter. Die Tochter hasst die Mutter – so viel wird in den ersten Dialogzeilen unmittelbar deutlich. Zugleich tragen Mutter und Tochter die gleiche Kleidung, ebenso wie der Ehemann und der Bucklige. Es handelt sich um Alter Egos. Der bucklige Gast –

---

der Hahn auf der Kreuzung liegt, geht es ihm schlecht, er windet sich. Doch die Situation wendet sich. Kerzen tauchen auf, Engel, Blumen säumen die Straße. Der Hahn kräht dreimal und fliegt davon. Und der Junge empfindet die Kreuzung der „zwei Straßen meines Lebens“ plötzlich als Ort des Friedens, an dem er zu sich selbst findet. Exu als *orixá* wird hier an keiner Stelle mit Namen genannt. Aber die Symbolik ist deutlich: ein schwarzer Hahn, eine Kreuzung, eine Ecke, Mittag, und die Zahl Drei. Statt mit einer Personifikation wird hier mit Symbolen gearbeitet.

<sup>480</sup> In dem Sammelband „Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion“ des Transcript Verlages ist meine Analyse des Stückes „O Visitante“ in einem erweiterten Zusammenhang mit anderen Stücken und einer Performance veröffentlicht worden (siehe Dania Schüürmann, „Betwixt and Between: Dämonen-Trickster im brasilianischen Theater.“, in: Friedemann Kreuder (Hg.) *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 663-676).

<sup>481</sup> Hilda Hilst, *Teatro Completo*, São Paulo 2001, S. 145.

im Buckel zeigt sich wiederum eine exzessive, außergewöhnliche Körperlichkeit – zeigt sich beeindruckt von der Mutter Schönheit und Wesen. Diese jedoch lehnt seine Komplimente ab und verweist auf drängendes Nachfragen des Buckligen auf die Erfahrungen einer unheimlichen Nacht:

A noite sim era clara...(pausa)/E eu pensava naqueles a quem perdi/Treva amara./Quando a meu lado se fêz/Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês/Pelo porte ereto, altivo.../E por isso, por ser tão belo/Eu olhei. Mas ah, senhor./A sombra se fez mais densa!/E olhando bem, (Acentua) “penso que vi“.../Aquele cujo nome eu nem vos posso dizer.../Vós o sabeis. Me dizia:/Tão bela, tanto saber/Tão só na noite vazia?/Com essa bôca, essa tez./Perdoai-me assim dizia./Ah, que soluço, que dor/Que lutas com êle travei!/E a manhã já se mostrava/Quando a coisa se desfez. (pausa)/Desde êsse dia pensei/Que a beleza pode ser clara/E sombria. Desde êsse dia/Nem sei, temo por tudo/O que é belo. Temo...<sup>482</sup>

Die Nacht, ja die Nacht war hell ...(Pause)/Und ich dachte an diejenigen, die ich verloren habe/bittere Finsternis/Als sich an meiner Seite zeigte/ein Schatten, der anfangs/an etwas Nobles erinnerte/Wegen der geraden, hochgewachsenen Figur.../Und deswegen, wegen seiner Schönheit/Schaute ich hin. Aber ach, Herr/Der Schatten wurde dichter!/Und während ich besser hinschaute (betont) „dachte ich, ich sähe“.../Den, dessen Namen ich euch nicht einmal sagen kann.../Sie kennen ihn. Er sagte mir:/So schön, so viel Kenntnis/So allein in der leeren Nacht?/Mit diesem Mund, dieser Haut./Verzeihen Sie mir, aber so sprach er./Ach, was für ein Schluchzen, welcher Schmerz/Welche Kämpfe ich mit ihm austrug!/Und der Morgen zeigte sich schon/Als das Ding sich auflöste (Pause)/Seit diesem Tag habe ich gedacht/dass die Schönheit hell sein kann/Und dunkel. Seit diesem Tag/Ich weiß nicht, fürchte ich um alles/das schön ist. Fürchte ich...

Corcunda, der Bucklige, Zweitname *Meia-Verdade* oder Halb-Wahrheit, gibt zu bedenken, es habe auch das Göttliche sein können, das sie in jener Nacht erfuhr, und nicht der von ihr gefürchtete Dämon oder Satan.

Dieser Corcunda, der Verkrüppelte, der Quasimodo, der Bucklige, ist in der Umbanda, einer spiritistischen Abwandlung und Erweiterung des afrobrasilianischen Pantheons, als ein Exu bekannt: *Exu Corcunda*, Trickster oder Dämon. Weder gut noch schlecht muss der Bucklige sich durch gute Taten beweisen, um bei einer folgenden Inkarnation als ein höhergestelltes Wesen Erlösung zu finden. Hiermit steht er stellvertretend für die dramatischen Charaktere des Stückes, die gegen den Dämon in sich kämpfen, ohne sicher zu wissen, was der Gegensatz, nämlich das Göttliche überhaupt sei. Die verschiedenen Alter Egos zeigen fragmentierte Persönlichkeiten, die der bucklige Exu als Personifikation der Ambiguität verkörpert und denen er in den Dialogen den Weg weist. Der Bucklige ist vor allem ein Weder-Noch: weder alt noch jung (45 Jahre), weder schön noch hässlich, weder Wahrheit noch Lüge, weder Dämon noch Gott. Ein *Betwixt and Between*. Als Verweis auf mögliche Transformationen steht auch hier das Brot als Referenz an die Eucharistie: die Tochter, die am stärksten durch

---

<sup>482</sup> Ebd., S. 167f.

einen inneren Konflikt gekennzeichnet ist, trägt während des gesamten Stückes Brot hin und her, von und auf die Bühne. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Stücken und Bezug auf die geistlichen Spiele als Ursprung des brasilianischen Theaters.

Zwei Dämonen-Trickster, Mara und der Bucklige, zwei als Personifikationen zu begreifende Figuren, zwei Exus. In religiös-rituell orientierten Stücken wie dem um das Kollektiv Cuti ist das Prinzip Personifikation naheliegend und performativ nutzbar. In dem Werk Hilda Hilsts kann es vielmehr als Prinzip der hermeneutischen Entschlüsselung gelten. Wenn das Individuum oder Subjekt nicht in reiner Subjektivität an sich und für sich verharren will, so ist von einer Personifikation bestimmter Ideen, eventuell von Werten, auszugehen – auch wenn es sich um den Wert der Ambivalenz, der Vielheit, der Komplexität handelt. In der Dramatik bietet sich die Personifikation besonders an, da sie den Gegensatz verschiedener personifizierter Kräfte befördert und weitere Formen der Personifikationen bzw. Variationen der figuralen Gestaltung wie Masken und Puppen nach sich zieht. Die *orixás* – afrobrasilianische Gottheiten und Prinzipien – haben so, nämlich als Personifikationen, Eintritt in die brasilianische Theaterwelt gefunden. Wenn Victor Turner mit seinem geflügelten Wort vom Zustand des „betwixt and between“ die liminale Phase eines *rite de passage*<sup>483</sup> beschreiben will, so ist der Trickster als sein Wesen im modernen Theater nicht mehr als in Bewegung auf ein Ziel, nämlich die Initiation in eine neue Phase, gedacht, sondern ein Wesen der ewigen und unabänderlichen Transformation. Ein Schwellenwesen, das sich nicht in Identität fassen lässt.

In einer Inszenierung des Stückes von der Ruminar Cia. de Teatro aus Curitiba aus dem Jahr 2010 ist der Bucklige als Figur allerdings nicht zu unterscheiden von den weiteren Figuren; er ist ein gewöhnlich scheinender Mann ohne einen besonders auffälligen Buckel. Der Regisseur João Petry sagt über das Stück Folgendes:

O visitante poderia ser encarado apenas como um caso de adultério, não fosse a autora, que usa a beleza da linguagem contra todas as coisas torpes e a linguagem torpe contra todas as coisas belas. O contato com seus textos nos leva ao imaginário além do descartável, da virtualidade, da superficialidade, da banalidade e do egocentrismo<sup>484</sup>

[Der Besucher könnte lediglich als eine Fallstudie des Ehebruchs betrachtet werden, wenn nicht die Autorin wäre, die die Schönheit der Sprache gegen alles Ungelenke einsetzte und die ungelenke Sprache gegen das Schöne. Der Kontakt mit ihren Texten führt uns zum Imaginären jenseits des Wegwerfbaren, der Virtualität, der Oberflächlichkeit, der Banalität und des Egozentrismus].

<sup>483</sup> Victor W. Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*, New York 1995.

<sup>484</sup> [http://www.globoteatro.com.br/em\\_cartaz/index/452](http://www.globoteatro.com.br/em_cartaz/index/452), Zugang 12.10. 2011.

Hier zeigt sich, dass in der Rezeption des Stückes der Augenmerk vor allem auf der poetischen Qualität der Sprache lag, die ja das Hilst'sche Schreiben so besonders macht. Die verwickelte und subtile Geschichte wird hier jedoch letztlich inhaltlich doch auf eine Geschichte des Ehebruchs reduziert; damit werden die Ambiguitäten, die sich besonders in der Figur des Corcunda, oder des Buckligen, zeigen, nicht beachtet, was sich auch in der nachlässigen, da undifferenzierten Darstellung und Verkörperung dieser Figur auf der Bühne zeigt.

### ***Subjekt als Kreatur: Begegnungen mit Personifikationen***

Wie in Hölderlins Konzeption des Tragischen vorgezeichnet, ist das menschlich-tragische Subjekt nicht in seiner Autonomie und seinem Bewusstsein, sondern vielmehr in seiner etymologischen Bedeutung als Unterworfenes zu verstehen. Unterworfen unter die Natur, ihren zerstörerischen Kräften ausgeliefert, geht das tragische Subjekt zu Grunde und vermittelt in seinem Untergang eine Ahnung von der Macht der ihm überlegenen Natur, die sich nur so, *ex negativo*, zum Ausdruck bringen kann.<sup>485</sup> Der Mensch ist hier, in der Tragödie, in der Kunst, Kreatur; das tragische Subjekt ist als unterworfenes dem christlichen Bild der Kreatur eines mächtigen Schöpfers verwandt. In allen Stücken sind Dämonen-Trickster – Mara, der Bucklige und die *orixás* - als Personifikationen oder Verkörperungen eines abstrakten Prinzips analysiert worden. In den Stücken, die anhand ihrer Texte untersucht wurden, begegnen die dramatischen Subjekte einem Gegenüber, das als Personifikation entworfen ist, als Verkörperung eines Prinzips. Die Familie Maras wird durch das Prinzip der Ambivalenz auf ihrem Weg zu einer afrobrasilianischen Subjektivität begleitet. Nur in der Auseinandersetzung mit dem Über-Subjektiven, dem Prinzipiellen, können sich hier Identitäten formieren. Der Bucklige leistet für die menschlichen Subjekte des Stückes von Hilda Hilst Vergleichbares; er eröffnet durch seine Ambivalenz neue Horizonte und macht die Transformation möglich. Die Instabilitäten der Identität(en), ja die Unmöglichkeit einer abgeschlossenen und in sich schlüssigen Identität werden hier durch Trickster-Figuren symbolisiert. So wie der *orixá* den Menschen in Besitz nehmen

<sup>485</sup> „Diese Dialektik, daß das Starke von sich aus nur als Schwaches erscheinen kann und eines Schwachen bedarf, damit seine Stärke in Erscheinung trete, begründet die Notwendigkeit der Kunst. In ihr erscheint die Natur nicht mehr ‚eigentlich‘, sondern durch ein Zeichen vermittelt. Dieses Zeichen ist in der Tragödie der Held. Indem er gegen die Naturmacht nichts auszurichten vermag und von ihr vernichtet wird, ist er ‚unbedeutend‘ und ‚wirkungslos‘. Aber im Untergang des tragischen Helden, (...), stellt zugleich die Natur als Siegerin ‚in ihrer stärksten Gabe‘ sich dar, ist ‚das Ursprüngliche gerade heraus‘. So deutet Hölderlin die Tragödie als Opfer, welches der Mensch der Natur darbringt, um ihr zur adäquaten Erscheinung zu verhelfen.“ (Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt 1961, S. 17).

kann, ein Zustand, der als Besessenheit umschrieben wird, so ist das menschliche Subjekt immer mehrere. Zugleich weist die Figur der Personifikation als Verkörperung von Abstrakta immer auch auf die Notwendigkeit des überindividuellen Prinzips, das sich nicht in der Vielheit der Identitäten auflösen kann. Dass dieses Prinzip Ambivalenz heißt, ist Paradoxon des Tricksters.

In der Begegnung mit den *orixás* bleiben die menschlichen Subjekte als unterworfen und/oder unterlegene zurück. Emanuel wird von der Lanze Exus durchbohrt, Marilda verblasst zunehmend gegenüber einer Mara-Exu, und der Bucklige offenbart einer Frau ihre Unwissenheit. Im Tod und im Verstummen, so zeigt sich deutlich bei Abdias do Nascimento und Cuti, wird das menschliche Subjekt als Kreatur, als Leib, dem Göttlich-Dämonischen unterworfen, aufgezeigt. Der Bucklige von Hilda Hilst verfährt dagegen subtiler; das menschliche Subjekt ist hier zwar unwissend, hilfsbedürftig, einem Dämonisch-Göttlichen ausgeliefert, aber nicht so radikal leiblich skizziert. Die *orixás* besitzen die *dramatis personae*; die Besessenheit durch eine Personifikation zeigt sich hier in einer besonderen Ausprägung. Die Erfahrung des Ausdruckslosen ist für die menschlichen Subjekte hier Erfahrung ihrer Kreatürlichkeit, d.h. der Leiblichkeit, die wesentlich das Verhältnis von Ich und Welt vermittelt und auch begrenzt. Denn das Meta-Physische übersteigt den Menschen.

So viel zu den literarischen Darstellungsweisen der *orixás* – doch wie verhalten sich die plastischen *orixás* zur Kreatürlichkeit? Hier wäre die Erfahrung der Kreatürlichkeit im Betrachter auszulösen. Bei dem Götterfries Carybés wäre eine solche Erfahrung vielleicht durch die Monumentalität des Frieses gegeben. Die Assemblagen Emanoel Araújo nehmen bedingt die Evokation von Erfahrung im Betrachter vorweg, nämlich durch ihre Interaktion mit dem Raum. Sie werfen Schatten, multiplizieren ihre Form, führen den Blick durch ihre vertikale Ausrichtung nach Oben – sie bewirken etwas in ihrer Umgebung. Durch ihre abstrakten Strukturen laden sie den Betrachter dazu ein, die Welt, einschließlich sein Ich, in Strukturen zu denken. Abstrakte Strukturen, weil sie den Einzelnen übersteigen. Das Aufgehobensein in Strukturen kann als eine Möglichkeit des Verweises auf ein Ausdrucksloses interpretiert werden. Kreatürlichkeit als Leiblichkeit bleibt dabei jedoch außen vor; eher als dass Kreatürlichkeit betont wird, so wird sie hier transzendiert.

## 5. Sprachkritik, Erfahrung, Personifikation: *Orixá* als *daimon*

Der *orixá* und der *daimon* bzw. der Trickster haben sich hier als Formen der Personifikation, einander verwandt, erwiesen. Rita Laura Segato unterbaut diese Ähnlichkeit mit ihrer Studie von einer anderen, einer psychoanalytischen Perspektive aus. Das Resümee, das sie zieht, ist im Hinblick auf die Verwandtschaft der beiden Figuren sehr aussagekräftig:

Espero, até aqui, ter convencido o leitor de que certas concepções próprias do mundo afro-brasileiro nos são, também, familiares, pois estiveram presentes, desde antigamente, na formação do nosso pensamento. Não se tratou - nem se trata - de uma presença dominante, como já aponte, mas de uma presença oculta, subliminar, nos resquícios deixados pelo monoteísmo cristão, primeiro, e pelo cartesianismo, depois.

A primeira dessas concepções comuns a ambas as tradições é o vínculo estabelecido entre a alma individual e uma entidade espiritual que pode ser genericamente denominada *daimon*.

A segunda é a concepção da pessoa como uma entidade múltipla, um ser plural.

A terceira diz respeito à ubiqüidade do eu, às vezes fundido na realidade que o *daimon* expressa, ou seja, identificado com o perfil da alma pessoal, e outras vezes no papel de interlocutor exterior à mesma.

A quarta, a concepção de que os arquétipos essenciais são reeditados em imagens que constituem a condição mesma de possibilidade para esses arquétipos inteligíveis existirem no plano da realidade sensível; isto quer dizer que, nessa perspectiva, os personagens e configurações da vida mundana são, no plano sensível, a própria realização das entidades celestes, espirituais, supra-sensíveis.

A quinta, relacionada com a anterior, a concepção do psiquismo como espelho do Cosmo e ambos como arenas onde um drama de figuras ou imagens tem lugar.

A sexta, a coexistência dos princípios monoteísta e politeísta no Cosmo e no psiquismo individual.<sup>486</sup>

Der *orixá* kann also nach Rita Laura Segato in einem universelleren Sinne als *daimon* begriffen werden. Doch ist noch weiter zu gehen: der Anthropomorphismus in seinen unterschiedlichen Ausprägungen macht die Sprache der Religionen, aller Religionen, aus. Nicht nur sind *orixá* und *daimon* verwandt, sondern das Ausdruckslose, das den Kern der Religion als Meta-Physik betrifft, wird immer wieder figural, d.h. personifizierend ausgedrückt. Stewart Guthrie formuliert eine solche anthropomorphe These der Religion, die er von der relativ gängigen These der Unvermeidbarkeit figuraler Repräsentation abgrenzt:

Theologians and many others find anthropomorphism inevitable in, yet inessential to, religion. They see it as an unfortunate limitation of human thought and peripheral to religious experience. In contrast, I hold that anthropomorphism is the core of religious experience. I claim that anthropomorphism

---

<sup>486</sup> Rita Laura Segato, *Santos e Daimones. O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquetipal*, Brasília 2005, S. 297.

springs from a powerful strategy and pervades human thought and action, and that religion is its most systematic form.<sup>487</sup>

Es sei hier an Paul de Man erinnert. Während der Anthropomorphismus tatsächlich als eine Essenz betrachtet werden muss, eine Essenz der Wahrnehmung, Erkenntnis und Sprache des Menschen, so ist die Prosopopoeia von diesem als Trope abzugrenzen – auch wenn das nicht immer eindeutig gelingt, wie an anderer Stelle gezeigt. Die Trope wird bewusst eingesetzt, sie ist eine literarische Strategie, die das phänomenologische Verfahren nachahmt und es als solches bewusst machen kann. Guthrie präzisiert seine These weiter:

Religion, like other systems, is a means of interpreting and influencing the world. In so doing, all religious and much nonreligious thought posits beings that are humanlike but not human. Religion differs from other systems mainly in making humanlike beings central.

For many people, religious anthropomorphism consists of seeing God or gods as humanlike. In contrast, my claim is that God or gods consist in seeing the world as humanlike. Most theologians and philosophers admit they cannot separate religion from anthropomorphism but attribute this principally to human anthropocentrism. That explanation confuses anthropomorphism and anthropocentrism. A simpler explanation is that religion *is* anthropomorphism.<sup>488</sup>

Diese allumfassende anthropomorphe Wahrnehmung und Konzeption der Welt hat wesentlich mit der körperlichen Verfassung des Menschen zu tun:

Thus human beings think nature and society with their bodies. That is to say, they first think the world and society as one giant body. In turn, the divisions of the body yield the divisions of the world and of society, of humans and of animals. Primitive classification, therefore, followed an *embodied logic* of division of gender and kinship and replication, which, far from being unscientific or irrational, was the very foundation on which later, abstract and rationalized modes of categorization could be developed.<sup>489</sup>

Die Verkörperung (*embodiment*) der *orixás* ist also einer scharfsinnigen Erkenntnis über die Konstitution und Existenz des Menschen geschuldet: des Menschen als Kreatur mit einem Körper, einem Leib und einer Seele. Die Besessenheit durch den *orixá* ähnelt dabei der Besessenheit des narrativen Helden, der einer Personifikation begegnet und von den durch sie verkörperten Abstrakta besetzt wird. Angus Fletcher schrieb dazu:

The hero is either a personified abstraction or a representative type, which amount to much the same thing, and in either case what is felt as a narrowed iconographic meaning is known to us the readers through the hero's characteristic way of acting, which is severely limited in variety. (...) We find that he conforms to the type of behavior manifested by people who are thought (however unscientifically) to be possessed by a daemon. This notion may be hard to accept, but only because the present

---

<sup>487</sup> Guthrie, *Faces* (Anm. 279), S. 7. Siehe auch Leslie G. Desmangles, *The Faces of the Gods*, Chapel Hill & London 1992.

<sup>488</sup> Guthrie, *Faces* (Anm. 279), S. 178.

<sup>489</sup> John O'Neill, *Five Bodies. The Human Shape of Modern Society*, Ithaca & London 1986, S. 28.

common idea of a daemon is of a wild, unkempt, bestial, monstrous, diabolic creature, whereas ancient myth and religion recognized many mild and beneficent daemons, the *eudaimoniai*.<sup>490</sup>

Ein Mensch, besessen von einer einzigen Idee bzw. von einem *daimon*, ist Kreatur und Personifikation zugleich.

## 6. Schlussbetrachtungen

In der Form – rituelle Strukturen, objekthafte Abstraktion und Materialität – übersetzt sich das Ausdruckslose in die Evokation. Auf den Text zurückbezogen, mag dies die Bedeutung der Gattung unterstreichen. Die Personifikation, als Prosopopoeia bzw. reine Stimme in Apostrophe, Ode und Sonnett, als verkörpertes Prinzip in einem agonalen Widerstreit des *auto sacramental*, erfüllt die Anforderungen der Form für die Hervorbringung des Ausdruckslosen auch als figurale Darstellungsweise. Auch wenn die Form ironisch reflektiert wird, durch metasprachliche Kommentierung an festem Umriss verliert, für die performative Hervorbringung des Göttlich-Dämonischen und seine Erfahrbarkeit scheinen die Begrenzungen der Form für die Überschreitung ins Meta-Physische eine Vorbedingung oder förderliche Voraussetzung zu sein.

Körperlichkeit und Materialität erweisen sich im Zusammenhang mit der Performativität der Personifikation – ihr Vermögen, das Ausdruckslose zu evozieren – als grundlegend. Das Material, mit dem die plastische Darstellung der *orixás* hergestellt wird, ob Holz, Perlen oder Eisen, bewirkt eine Verlebendigung der reinen Form. Das Material als Substanz oder Essenz verweist auf Prinzipien, welche die individuelle Form übersteigen. Im Falle des lebendigen Holzes ist das besonders einsichtig. Perlen und Eisen evozieren sinnliche Wahrnehmungen von Transparenz und Härte, die als allgemeine phänomenologische Kategorien Spiegelungen des Göttlich-Dämonischen ermöglichen. Im Knoten bzw. geknoteten Material spiegeln sich metaphorisch Prinzipien der Verdichtung, die der Bedeutungs-dichte der jeweiligen Personifikation zuträglich sind. Die Kategorie des *axé* als stofflich-materiell zu übermittelnder Lebensenergie ist hier erhellend als eine genuin performative Kategorie.

Die Materialität der plastischen Personifikationen findet ihre Entsprechung in der Körperlichkeit der dramatischen Personifikationen. Ob die Ausstellung grotesk-exzessiver Körperlichkeit – Buckel, riesiger Phallus –, die Bedeutung von Gestik,

---

<sup>490</sup> Fletcher, *Allegory* (Anm. 56), S. 38ff.

Mimik und Tanz für die Konstitution der *orixás*, oder ihre Lautlichkeit, die performative Dramatik dieser Figuren ist stets in enger Beziehung zu ihrer Körperlichkeit zu sehen.

Der enge Zusammenhang zwischen Performativität als Hervorbringung oder Evokation eines Ausdruckslosen und Körperlichkeit bzw. Materialität ist nicht wesentlich verwunderlich. Der Körper mit seinem sinnlichen Wahrnehmungsvermögen ist der Zugang zur Welt, und Erfahrung, definiert als Verhältnis von Ich und Welt, ist folglich vermittelt auch durch den Körper. Erfahrung eines Göttlich-Dämonischen, die wiederum sprachlich ausdruckslos ist, kann dann durch spezielle Verfahren performativ wieder und wieder evoziert werden. Die körperlich erfahrene Besessenheit ist eine solche performative Hervorbringung des Ausdruckslosen im kultischen Bereich; ein *daimon* im Theater und ein *orixá* aus Holz inszenieren das Ausdruckslose ähnlich im ästhetischen Bereich.

Götter und Personifikationen sind verwandt und doch verschieden – so die Gelehrten einer Renaissance, in der pagane Götter wie die Fortuna als Personifikationen, etwa des Schicksals, einem christlichen Kontext einverleibt werden konnten. Auch wenn eine Differenzierung von Kunst und Kult angebracht ist – schließlich gebietet dies gerade die mögliche Erfahrung eines sakral Ausdruckslosen –, so sind die Unterschiede zwischen Personifikation und Gottheit doch so leicht und deutlich nicht auszumachen, wie die figuralen Gestaltungen um die *orixás* aufzeigen. Zuerst einmal ist eine historische Entwicklung von der Gottheit zur Personifikation für die *orixás* als These nicht haltbar. Statt einem Nacheinander ist hier vielmehr ein Neben- und Miteinander festzustellen. Diese Gleichzeitigkeit kann dabei nicht als ein Nebeneinander von Personifikation in der Kunst und Gottheit im Kult beschrieben werden. Im rituell inspi-rierten Theater werden die *orixás* zwar nicht als Gottheiten verehrt – teils verbittet man sich explizit die Gleichsetzung mit dem Kult –, aber doch ist eine göttliche Dimension dieser Figuren bewahrt, etwa durch ihr Agieren auf einer unterschiedenen zweiten Ebene, durch die Ritualzusammenhänge, in denen sie auftreten, und durch ihre Übermacht. Zugleich verkörpern diese *orixás* Prinzipien und abstrakte Ideen, auch Kräfte, und sind damit als Personifikationen lesbar. Personifikation und Gottheit sind in dieser Arbeit als verwandt begriffen und gehen in ihrer Verschränkung im Begriff des *daimon* auf.

So ist der *daimon* die Figur der Überschneidungen von Personifikation und Gottheit. Der *daimon* ist die göttlich-dämonische Personifikation. Als Verweis auf das Schicksal, ist er Verweis auf ein Über und Außen des Menschen, das diesen bestimmt. Im *orixá*

fallen göttlich und dämonisch zusammen in der Abwesenheit von Wertung dieses Über und Außen, dass zudem körperlich und individuell in der Besessenheit erfahren werden kann. Jeder *orixá* ist dabei in das Pantheon aller *orixás* eingebettet und bezieht seine Identität durch die Abgrenzung von den anderen. In den plastischen Darstellungen ist dies deutlicher als in den literarischen Texten.

In der plastischen Visualisierung der *orixás* ist an erster Stelle die Bedeutung des Pantheons, d.h. die differenzielle Ausgestaltung eines einzelnen *orixás* inmitten der übrigen, hervorzuheben. Erst durch die Gegensätze und Gegenüberstellungen gewinnt der einzelne *orixá* an Kontur. Das gilt noch stärker für die abstrakte Darstellungsweise von Emanuel Araújo als für die figurale Darstellungsweise von Carybé. An zweiter Stelle hat sich gezeigt, dass die figurale Ikonographie des Götterfrieses von Carybé in einem Zusammenhang ikonographischer Tradition und visueller Aneignung gesehen werden kann. Ähnlich wie in den ikonographischen Handbüchern der Renaissance, in der *Iconologia* von Cesare Ripa, in denen pagane Götter als Personifikationen von klarer Gestalt und Attributen visualisiert wurden, so sind die *orixás* im Götterfries Ausdruck einer vereinfachenden Aneignung: eindeutige Attribute und idealtypische Körper verbannen jegliches Moment eines Ausdruckslosen. Die Form ist hier zwar eingängig, aber zu ausgeschmückt. Ähnlich wie die Handbücher einer anderen Zeit, ist hier die Personifikation als Form eher als Grundlage zu künstlerischer Arbeit und Inspiration gedacht, als dass sie ein Ausdrucksloses anzudeuten befähigt wäre.

Die vorangestellten Gedichte von Roberto Piva bezeugen lyrisch die Momente der göttlich-dämonischen Personifikation: vergöttlichte Naturphänomene, Körperlichkeit der Personifikation, die sich durch Gesten auszeichnet, strikte differenzielle Ordnungen im Raum, die den *orixás* zugeschrieben werden. Auch wird die Opferposition des Menschen unter der Allmacht der Personifikation bzw. des Personifizierten deutlich, die damit verbundenen intensiven Gefühle, und der Trickster als Personifikation der Ambiguität, und damit Personifikation der Personifikation, die durch ihren Versuch, im Konkreten der Figur das Abstrakte der Idee abzubilden, selbst der Ambiguität anheim gegeben ist. Schließlich: das Gesicht, das *prosopon*, als das wirklich Menschliche. Das sind die *orixás* als Personifikationen.

## VIII. MORTE CAETANA: Die weibliche Personifikation des Todes. Gewalt und Mythos im Sertão Ariano Suassunas

Sabe o Rei que vive um Sonho  
pois, aqui, de nada é Dono,  
que nós surgimos do Nada  
e a Vida acaba num Sono,  
pois a Morte é nosso  
Emblema  
e a Sepultura é seu Trono!  
(Ariano Suassuna, *Romance d'a Pedra do Reino*, S. 242)

In diesem Kapitel, bei diesem Autor, steht die Figur der Personifikation in engem Zusammenhang mit Gewalt, ihren Ausprägungen und Erfahrungen. Wie bereits gezeigt wurde, sind Menschen, die Personifikationen begegnen, häufig als Kreaturen gekennzeichnet, die einer größeren Macht, verkörpert durch die Personifikation, ausgeliefert sind. So, wenn auch unter anderen und spezifischen Vorzeichen, liegt bei Ariano Suassuna der Fall. Seine Literatur ist zugleich zur Mythologie oder, genauer, zur Mythopoiesis. Die These lautet dahingehend: Gewalt als Topos und Umstand der erzählten Welt bedingt mythisch-narrative Verfahren, in denen die Personifikationen mythischer Mächte eine bedeutende Rolle für die Konstituierung des narrativen Universums einnehmen.

Das Werk des nordostbrasilianischen Schriftstellers und Dramatikers kann aufgrund seiner Verfahren der Intertextualität und der Vielheit der Verweise, des ästhetischen Spiels und der Selbstreferentialität als postmoderne Literatur charakterisiert werden. Der hier hauptsächlich besprochene Roman „A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta“ [Der Stein des Reiches und der Prinz vom Blute des Hin-und-Zurück] ist unterteilt in 5 Bücher und insgesamt 85 sogenannter *folhetos* oder Flugschriften. In den ersten Sätzen des Erzählers wird deutlich, dass dieser im Gefängnis sich befindet und den Leser auf eine Reise in die Vergangenheit mitnimmt; die folgenden Erzählungen entstammen also seiner Erinnerung, der inneren Welt des Quadernas. Nüchtern betrachtet könnte man behaupten, es handle sich um eine Familiensaga, denn der besagte Quaderna berichtet die Geschichte seiner väterlichen und mütterlichen Abstammung, die mehrere Generationen, befreundete Familien, politische Verbündete und uneheliche Kinder umfasst. Beide Häuser, die des Vaters und die der Mutter, sind

für Quaderna königlich-realer Natur, es handelt sich um monarchische Familienverhältnisse, die in ihrer Geschichte zugleich ein gesellschaftlich-historisches Portrait der Region des Sertão, des nordostbrasilianischen Hinterlands zeichnen. Das wäre demnach bereits eine zweite Ebene der Erzählung, die aber für Familiensagen nicht unüblich ist. Geistesgeschichtlich betrachtet jedoch ist die Erzählung Quadernas die an Figuren und Handlungen sowie Diskursen ausgeführte Gegenüberstellung zweier Weltansichten: erstens eine konservative, katholische, patriarchalische, iberische, monarchische und „rechte“ Sicht, zweitens eine liberale, kommunistische, afrikanisch-indigene, revolutionäre, sozial inspirierte und „linke“ Sicht auf die Dinge des Sertão. In gewissem Sinne handelt es sich bei der Erzählung zugleich um einen Mythos, um ein mythisches Universum, denn Quaderna lebt in einer imaginierten Welt, die so niemals bestanden hat. In einer Gerichtsverhandlung, die seiner Situation als Gefängnisinsasse chrono-logisch (aber nicht narrativ) vorausgegangen ist, wird die Vermischung und vor allem Ausschmückung von Tatsachen durch die Phantasie deutlich. In einer letzten Instanz ist der ganze Roman als Allegorie auf die (geschichtliche) Verfassung Brasiliens zu lesen. Die Identität einer Region und Nation wird gerade durch die Aufspaltung in eine allegorische Konstellation zu fassen versucht. Auch der individuelle Widerstand gegen den „Absolutismus der Wirklichkeit“ kann in einem ganz mythischen Sinne in den Roman hineingelesen werden. Doch will ich versuchen die „objektiven“ Tatsachen der erzählten Handlung vorerst klarzustellen.

Die historischen Ereignisse um die Pedra Bonita, einen Felsenkomplex in Nordostbrasilien, sind der Fokus des Romans. Hier spielten sich im 19. Jahrhundert blutige Szenen ab. Eine messianistische Bewegung opferte unter Anleitung eines Führers und in religiöser Verblendung zwischen 1836 und 1838 zahlreiche Menschen und suchte sich von Hunger und Elend durch die Opfer zu erlösen. Ein weiterer prominenter Vorfall religiöser Verblendung spielt sich Ende desselben Jahrhunderts ab. Nachdem 1889 die Republik in Brasilien ausgerufen worden war, blieb ein gewisser Antônio Conselheiro, charismatischer Führer der messianistischen Bewegung in Canudos, ein überzeugter Monarchist. Als die Regierung beschloss gegen ihn und sein Gefolge vorzugehen, entstand zwischen 1896 und 1897 ein blutiger Krieg. Letztlich wurde Canudos unterworfen. Diese blutige Auseinandersetzung ist in der brasilianischen Literatur eindringlich und nachhaltig thematisiert worden und trug zur Definition und Wahrnehmung des Sertão als einer mythischen Landschaft bei. An beide Vorfälle gemahnt der Roman Suassunas. Hierbei wird eine Charakterisierung des

Raums und der Gesellschaft des Sertão vorgenommen, die, obwohl sie Armut und Problematiken der Region anprangert, auch eine kulturell reiche, phantasievoll lebendige mythische Landschaft zeigen will. In dieser Komposition spielen (mythische) Personifikationen eine große Rolle.

Die folgenden Hypothesen werden also im folgenden Kapitel anhand des Romans Suassunas nachgewiesen:

1. Morte Caetana, die Todespersonifikation, vereint Archetypen<sup>491</sup> dämonischer Weiblichkeit in sich. Dämon beweist sich als der essenziell Andere.
2. Als Personifikation des Todes zeigt Caetana zugleich triadischen Charakter: Tod, Dämon und Schicksal bzw. Fortuna. Es handelt sich um einen (nicht-zufälligen) Komplex der Differenz.
3. Die Morte Caetana schreibt. Die Schrift und die Personifikation bzw. die schreibende Personifikation sind als selbstreferentielle Kommentare zu deuten.
4. Die Begegnung mit Personifikationen macht den Menschen zur Kreatur.
5. Die Personifikation hat einen ausgeprägt performativen Charakter.
6. Personifikation und Mythos sind als Begriffspaar zu sehen, die sich voneinander abgrenzen und zugleich ineinander übergehen. Der Grund hierfür liegt in der Kreatürlichkeit als Merkmal des Menschen.
7. Die Personifikation ist in einem intertextuellen und intermedialen Zusammenhang zu studieren, denn sie ist übersetzbar.

Die verfügbare Sekundärliteratur über den Roman „A Pedra do Reino“ beschränkt sich dagegen weitestgehend auf die Thematik der Intertextualität und der Miteinbeziehung populärer Literatur- und Kulturformen. Ergänzend wurden hier Schriften über verschiedene mythische Figuren wie die Fortuna und Sphinx herangezogen sowie allgemein theoretische Literatur zu relevanten Themenkomplexen wie dem Mythos, der

---

<sup>491</sup> Der Begriff des Archetyps wird hier nicht nach Jung rein psychoanalytisch verstanden. Wie Marina Warner in ihrer Studie zur Jungfrau Maria betont, sind Archetypen kulturelle Muster und nicht angeborene, gewissermaßen „natürliche“ Schemata: „Nor does the Jungian archetype explain the myth of the Virgin Mary, for such figures are not innate, but cultural and historical products. I do accept, however, as the Jungians maintain, that such a symbol exercises a sway over our unconscious lives.“ (Marina Warner, *Alone of all her sex*, S. XXIV) Archetypen, hier als transkulturell identifiziert, sind als wiederkehrende Muster des Imaginären zu beschreiben. Zugleich verweisen sie jedoch stets auf Körpererfahrung(en) zurück, die zwar kulturell codiert und verstanden werden, aber doch den Rahmen reiner Kultur übersteigen. Dazu gehören Erfahrungen von Sexualität und Weiblichkeit, auf die (kulturelle) Figuren wie die Morte Caetana verweisen. Siehe auch C.G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewusstseins. Studien über den Archetypus*, Zürich 1954.

Schrift und Gewalt. Zusätzlich sind komparatistische Ansätze einbezogen, um einige strukturelle Aspekte des Romans deutlicher hervortreten zu lassen. Zu den zu vergleichenden Texten gehören der „Don Quijote“ von Cervantes und „Grande Sertão: Veredas“ von Guimarães Rosa. Vorerst jedoch soll es um die grundlegende Funktion der Figur der Personifikation im Roman Suassunas gehen, nämlich um die Beziehungen zwischen Gewalterfahrung und Mythos.

### 1. Gewalt, Mythos, Personifikation

In Suassunas Roman sind unter den Begrifflichkeiten der Gewalt und des Mythos die wesentlichen Aussagen zu fassen. Der Mensch Quaderna und seine (aristokratischen) Vorfahren sind allesamt in einem Sertão beheimatet, der von blutigen messianistischen Bewegungen, Entführungen und Morden sowie Überfällen gekennzeichnet ist. Quaderna flüchtet sich in einen imaginären Kosmos der Ritter und Edelleute, in die Vorgeblichkeit einer adligen Herkunft und Kultur. Der Mythos der Morte Caetana umfasst dabei in seiner Ambiguität beide Seiten: die Angst vor der Gewalt, hier des Todes, einer Macht, die den Menschen zur Kreatur erklärt, und das faszinierende Frauenwesen, das in seiner Sinnlichkeit und Sexualität auch anziehende Seiten besitzt. Gewalt und Erotik gehen hier eine Verbindung ein. Der Erzähler Quaderna berichtet in einem Gerichtsverfahren, das sich gegen seine mythischen Einbildungen wendet, von den Geschehnissen. Das Gesetz, repräsentiert durch den Untersuchungsrichter, wendet sich vorgeblich gegen den Mythos und die ihm zugehörige Welt der Gewalt; doch ist dies nur eine vorgebliche Opposition, denn das Gesetz funktioniert in der modernen Welt wie der Mythos in der Vormoderne und das weiß auch Quaderna. Nicht zufällig bleibt es der Leserin und dem Leser während des ganzen Romans verwehrt, den tatsächlichen Grund für die Einkerkung Quadernas zu verstehen. Der Roman eröffnet ja mit einem Quaderna, der aus dem Gefängnis zu uns spricht. Doch warum er nun zum Gefängnis verurteilt wurde – wir wissen es nicht.<sup>492</sup> Die Verhandlung, in der Quaderna Rede und Antwort stehen muss, endet mit einer angekündigten weiteren Verhörung. Seine angebliche Verwicklung in dunkle Machenschaften bleibt während der Gerichts-

---

<sup>492</sup> Dies kann ebenfalls als ein Intertext auf Kafkas „Der Prozess“ gelesen werden, der mit dem denkwürdigen Satz beginnt: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ Auch an späterer Stelle wird an einen Text von Kafka erinnert werden, nämlich an dessen Don Quijote-Adaption – daher hier der spezifische intertextuelle Hinweis, der sich in dem allgemein als zitierwürdig zu charakterisierenden Werk abhebt.

verhandlung ebenso obskur, nur die Erfindung seiner adligen Herkunft und seine sebastianistisch-messianischen Gedanken sind ihm vorzuwerfen.<sup>493</sup> Der Mord an seinem Onkel ist weiterhin unaufgeklärt. Und so bleibt das Gesetz ebenso obskur wie der Mythos. Nicht umsonst bezeichnet das Wort „auto“ sowohl ein allegorisches geistliches Spiel, in seiner agonalen Ausrichtung dem Mythos zugetan, als auch die juristischen Schriftstücke eines Prozesses.

Die Morte Caetana als weibliche Urgewalt des schicksalhaften Todes, in manchen Zügen den griechischen Furien vergleichbar, und die Personifikation der Justicia oder Athene in der „Orestie“: die Frage der Gerechtigkeit wurde auf unterschiedlichste Weise und durch verschiedene Gestalten personifiziert. Über den verwunschenen Prinzen Sinésio bemerkt Quaderna: „Naquele tempo, as forças da violência e as divindades subterrâneas ainda estavam adormecidas em seu sangue, pois não tinham sido despertadas pelo veneno do nosso convívio.“<sup>494</sup> [In jener Zeit waren die Kräfte der Gewalt und die unterirdischen Gottheiten noch in tiefem Schlaf in seinem Blut

---

<sup>493</sup> Der Sebastianismus war eine säkulare mystische Bewegung im Portugal des späten 16. Jahrhunderts, die aus dem Tod des Königs Sebastian in der Schlacht von Alcácer-Quibir gegen die Mauren im Jahr 1578 resultierte. Aufgrund fehlender Erben für den portugiesischen Thron wurde dieser von Felipe II. aus der spanischen Linie der Habsburger besetzt. Daraufhin entstand der nationale Mythos, König Sebastian sei in der Schlacht nur verschollen, werde aber wiederkehren und ein neues wundersames Reich stiften. Dom Sebastião war dabei ein prädestinierter Held: „D. Sebastião bildete die ideale Figur für die Entstehung eines nationalen Erlösermythos. Er vereinte in seiner Person die politische Forderung der Portugiesen nach Unabhängigkeit mit der sakralen Macht der Könige. Sein über alle Maßen ausgeprägter religiöser Eifer prädestinierte ihn darüber hinaus für Interpretationen, welche die Forderung nach Unabhängigkeit mit der biblischen Erwartung eines Fünften Weltreichs verbanden.“ (Ruth Tobias, *Der Sebastianismo in der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Zur literarischen Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Identität am Beispiel eines Erlösermythos*, Frankfurt a.M. 2002, S. 69) Und weiter: „Der König vor Alcácer-Quibir repräsentiert die historische Persönlichkeit, welche die Unabhängigkeit des Landes und ein ganzes Weltreich verspielte, während der Sebastião nach Alcácer-Quibir für die mythische Persönlichkeit steht. Er ist die legendäre Figur, die Portugal durch seine Rückkehr erneut zu einer politischen, religiösen oder kulturellen Großmacht führen und die Dekadenz abwenden kann. In dieser zweiten Perspektive wurden der Figur des Königs im Laufe der Jahrhunderte bestimmte Attribute zuteil, die als Gemeinplätze in das kulturelle Gedächtnis der Portugiesen integriert wurden. Vor allem die Bezeichnungen *Desejado* (der Ersehnte) und *Encoberto* (der Verhüllte) entwickelten sich per Antonomasie zu Synonymen seines Namens. Aus den *Trovas* stammt die Vorstellung, die mythische Figur werde auf einem Schimmel aus den Fluten des Meeres auftauchen. Andere Prophezeiungen ergänzen, dass den mythischen König sein ganzes Heer begleiten würde. 1648 erscheint erstmalig auch die Anspielung auf eine geheimnisvolle, verhüllte Insel, die *Ilha Encoberta*, die im *Mar Tenebroso* liegt und auf welcher der König bis zu seiner Rückkehr leben soll. Hier werden Parallelen zur Artuslegende deutlich.“ (ebd., S. 70f) In Brasilien ist der sebastianistische Mythos ebenfalls adaptiert worden. Maria Aparecida Lopes Nogueira schreibt diesbezüglich: „Tal trajetória [do sebastianismo ao Nordeste do Brasil] transcende linearidades, ao mesmo tempo que traz à tona o arquétipo do herói, encarnado por D. Sebastião, e reencarnado em Conselheiro, Lampião, Padre Cícero, e em beatos por esse sertão afora. O Sebastianismo nordestino é amplo e fornece subsídios para a conformação da visão paradisíaca do Brasil, lugar escolhido por D. Sebastião para ressuscitar, devido às suas qualidades de flora, fauna, sua riqueza e seus tesouros.“ (Maria Aparecida Lopes Nogueira, *Ariano Suassuna. O Cabreiro Tresmalhado*, São Paulo 2000, S. 35f) Quaderna träumt von seinem Reich und seiner Monarchie in diesem (sebastianistischen) Sinne.

<sup>494</sup> Suassuna, *Romance da Pedra do Reino*, Rio de Janeiro 1971, S. 58.

versunken, denn sie waren noch nicht aufgeweckt worden durch das Gift unseres Zusammenlebens.] In diesem Zitat sind sie explizit benannt, die „Kräfte der Gewalt“ und die „unterirdischen Gottheiten“. Die sichtbarste und augenscheinlich gewaltigste der mythischen Kräfte ist die Morte Caetana. Den Zusammenhang von Angst, Tod und Mythos, der für die Figur der Morte Caetana bestimmend ist, wird in einer Textpassage von Walter Benjamin deutlich:

Den Umgang der dämonischen Kräfte erkaufte die mythische Menschheit mit Angst. (...) Die Angst vor dem Tod, die jede andere einschließt, ist die lauteste. Denn er bedroht die gestaltlose Panarchie des natürlichen Lebens am meisten, die den Bannkreis des Mythos bildet.<sup>495</sup>

Die allgegenwärtige Gewalt in der Gesellschaft des Sertão und im Leben Quadernas lässt den gewaltsamen Tod zu einem unabweislichen Fatum des Lebens werden; deren Personifikation ist die Morte Caetana, die wiederum zu der schrecklichsten der mythischen Kräfte wird. Doch was unterscheidet die Personifikation von der mythischen Gestalt? Der Mythos ist Ausdruck einer Welterfahrung, welche die Existenz übermenschlicher und mächtiger Kräfte anerkennt; er ist aus der Angst geboren. Die Personifikation ist die Verkörperung eines abstrakten Prinzips. Als solche ist sie Gottheiten anverwandt. Sie unterwirft den Menschen, der sich ihrem Abstraktum ausgesetzt fühlt. Begegnungen mit dem Tod als Prinzip können für den Menschen nur schwerlich glimpflich verlaufen. Er begreift in der Begegnung seinen Status als Kreatur, d.h. als sterbliches und endliches Wesen einer Schöpfung. Trotz ihrer Nähe zu Gottheiten und damit auch möglichen mythischen Gestalten eines Pantheons ist die Personifikation insofern unterschieden, indem sie sich eben nicht in ein ganzes Pantheon fügt. Sie ist beherrschender als eine Gottheit unter vielen, da ihr Gehalt dezidiert abstrakter ist. Die Morte Caetana ist eine verkörperte Idee, die den gesamten Roman als solche beherrscht. In Einzelheiten ist das in den folgenden Abschnitten auszuführen.

In diesem Unterkapitel ist also die zweite Hypothese meines Vorhabens ausgeführt worden. Die Gewalt als Macht im Leben der Menschen des Sertão ruft das Bewusstsein der Differenz und der Kreatürlichkeit als existenzieller Bedingung des Menschen hervor. Die Personifikation als Figur, aber auch in der besonderen Ausprägung als Personifikation des Todes im Roman Suassunas, unterwirft den menschlichen Protagonisten Quaderna und seine Gefährten unter ihre Macht. In dieser Gewalt-

---

<sup>495</sup> Benjamin, *Wahlverwandtschaften* (Anm. 91), S. 57.

erfahrung ist die Personifikation als Figur einer mythischen Weltsicht eingefügt, denn der Mythos erzählt wesentlich von der Angst des Menschen vor den Kräften der Natur oder Welt, die ihm unbeherrschbar scheinen. Wie sich das mythische Universum des Quaderna darstellt, soll jetzt genauer untersucht werden. Orthographisch sind die Großbuchstaben vieler Substantive das augenfälligste Merkmal dieses Universums. Für den Mythos spielen überdies im Wesentlichen bestimmte Raum- und Zeitkonzeptionen eine bedeutende Rolle. Der Sertão als mythische Landschaft soll nun interessieren.

## 2. Mythische Topographie: der Sertão

Der Sertão, das Hinterland und zugleich das Zentrum Brasiliens, ist nicht nur eine tatsächliche Landschaft, die für die fiktive Welt des Ariano Suassuna eine bedeutende Rolle spielt, sondern dieser Raum ist auch ein imaginärer, ein literarisch vielfach bearbeiteter, ein mythischer Raum.<sup>496</sup> Im Roman „A Pedra do Reino“ beginnt die epische Erzählung mit einer Charakterisierung dieses Raums:

Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopra ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração foga dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão.<sup>497</sup>

<sup>496</sup> Janaína Amado zeigt in einem kurzen Artikel, inwiefern die Kategorie „Sertão“ in der soziologischen und literarischen Welt Brasiliens von Bedeutung ist und sich mit Nationendiskursen vermengt. „Talvez desde o século XII, com certeza desde o XVI, os portugueses empregavam a palavra, grafando-a “sertão” ou “certo”, para referir-se a áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa (...). A partir do século XV, usaram-na também para nomear espaços vastos, interiores, situadas dentro das possessões recém-conquistadas ou contíguas a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam”. Wahrscheinlich stammt das Wort von “deserto” [Wüste] ab. In der Kolonialzeit gewann das Wort dann weitere implizite Bedeutungen: „De modo geral, denotava “terras sem fé, lei ou rei”, áreas extensas afastadas do litoral, de natureza ainda indomada, habitadas por índios “selvagens” e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente.” Der „sertão“ wurde von der Küste aus definiert, er war das Andere par excellence. Dieses Andere konnten sehr unterschiedliche konkrete geographische Regionen sein. Anfang des 19. Jahrhunderts wird der Begriff „Sertão“ dann zum Synonym für Hinterland, Binnenland. In Brasilien wurde der „Sertão“ schließlich in reichhaltige Beziehungen zur Nation gesetzt. Siehe Janaína Amado, „Região, Sertão, Nação”, in: *Estudos Históricos* 8 (1995), Nr. 15, S. 145-151.

<sup>497</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 31. Das Bild vom Menschen, der sich auf einem Raubtierrücken festzukrallen versucht, stammt aus Nietzsches Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (vgl. auch Anm. 152): „Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einen erleuchteten Glaskasten, zu perzipieren? Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Faserzitterungen, in ein stolzes, gauklerisches Bewußtsein zu bannen und einzuschließen! Sie warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus und hinabzusehen vermöchte, und die jetzt ahnte, daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem

Von der rauen, dornigen und steinigen Erde, die von der brennenden Sonne getroffen wird, scheint sich ein glühender Windhauch loszumachen, der sowohl das Keuchen von Generationen und Generationen von Cangaceiros, von ruden Heiligen und Profeten, umgebracht seit Jahren und Jahren zwischen diesen wilden Steinen, sein kann, als auch der Atem dieser wilden Bestie, der Erde – dieser graue Jaguar, auf dessen Rumpf die Flohrasse der Menschen wohnt. Es kann auch der feuegleiche Atem dieser anderen Bestie, der Gottheit, des gefleckten Jaguars, sein, der den Grauen beherrscht, und die, seit Jahrtausenden, unsere Rasse aufstacheln, sie nach oben treibt, zum Reich und zur Sonne. Von dort oben erblicke ich jetzt das dreifache Angesicht, das Paradies, das Fegefeuer und die Hölle, des Hinterlandes.

Eine unwirtliche Region, gepeinigt von einer unerbittlichen Sonne, so ist das Bild, das hier vermittelt wird.<sup>498</sup> Eng verbunden ist die Landschaft, die mit ihren Attributen ausgestattet eine lebendig-bedeutsame Topographie konstituiert, mit der Personifikation des Todes, der Jaguar-Gottheit. Beide zeichnet dieselbe Ambivalenz aus; beide sind naturhaft und zugleich mit Sinn erfüllt. Die Hitze des Sertão ist der heiße Atem der dämonischen Gottheit. Und weiter noch geht die Bedeutungszuweisung: diese Landschaft ist ein Bild der Welt, wie sie von den Menschen erfahren wird. Eine Welt der unerbittlichen Sonne, die Leben gibt, aber auch versengt und in dieser Unberechenbarkeit dem Menschen ein unsicheres Zuhause ist. Schlimmer noch, Quaderna empfindet diese Welt als ein Gefängnis:

Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da justiça, sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição.<sup>499</sup>

Da, vielleicht wegen der Situation, in der ich mich befinde, gefangen im Gefängnis, scheint mir der Sertão, unter der funkelnden Sonne des Mittags, ganz wie ein enormes Gefängnis, in dem wir alle, zwischen Mauern steiniger Ebenen, die ihm als unüberwindbare und seine Grenzen bestimmende Wand dienen, gefangen und beschuldigt sind, auf die Entscheidungen der Justiz wartend, und dabei kann sich jeden Moment der Gefleckte Jaguar des Göttlichen auf uns werfen, um uns auszubluten, uns zu weihen und zu heiligen durch die Zerstörung.

---

Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Woher, in aller Welt, bei dieser Konstellation der Trieb zur Wahrheit!“ ((Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, S. 7f).

<sup>498</sup> Hier ist an das Werk *Os Sertões* von Euclides da Cunha aus dem Jahr 1902 zu denken, das einen bedeutenden Intertext zu Suassunas Roman darstellt und wesentlich zu der Mythifizierung des Sertão als Landschaft beigetragen hat. Der Roman handelt vom Krieg von Canudos im Hinterland des Bundesstaates Bahia in den Jahren 1896/97, der als Fall von Gewalt und religiöser Verblendung als historischer Hintergrund auch für Suassunas Werk bedeutend ist. Als Journalist entwickelte Euclides da Cunha in seiner Kriegsbeschreibung einen Stil zwischen Chronik und Fiktion. Der epische Roman ist unterteilt in 3 Teile: „A Terra“ (Die Erde), „O Homem“ (Der Mensch), „A Luta“ (Der Kampf). Der Mensch des Sertão ist durch die dürre und karge Landschaft maßgeblich geprägt. Eine ähnliche Bedeutung des Sertão ist auch bei Suassuna spürbar.

<sup>499</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 32.

Quaderna geriert sich hier als Existenzialist: die Welt als Gefängnis, in dem die Menschen der Schicksalsmacht harren. Oder ist er vielmehr ein unorthodoxer Katholik? Denn auch von Schuld spricht er hier. Der Mensch als Schuldiger, der seines Urteilsspruchs harrt. Das Mythische dieser Welt wird durch die fehlenden Zeitangaben aufgerufen. Die Aussagen scheinen sich auf alle Zeiten, ein Immer und Ewig, zu beziehen. „Seit Jahrtausenden“, so heißt es in der einzigen Zeitangabe der beiden letzten Zitate. Doch Quaderna, der Erzähler, unterbricht plötzlich die Ewigkeit mit der Angabe: „É meio-dia, agora, em nossa Vila de Taperoá. Estamos a 9 de Outubro de 1938.“<sup>500</sup> [Es ist jetzt Mittag in unserer Stadt Taperoá. Wir haben den 9. Oktober 1938.] Plötzlich finden Datum, konkreter Ort und Zeitangabe Einzug in den Roman. Doch ist dies nur als kurze (realistische) Unterbrechung der Erzählung zu verstehen, die sich schon bald darauf wieder in mythische Gefilde stürzt. Eine unreal anmutende Prozession, die in das Dorf Taperoá einzieht, wird beschrieben. Die Teilnehmer der Prozession – Könige, Buben, Königinnen, Springer, Türme, Joker, Damen, Bischöfe, Asse und Bauern – referieren an Spiele, Karten, Schach, und bemühen die Spielmetapher für das Leben des Menschen in der Welt. Die Atemporalität und Irrealität des Einzugs wird an einer späteren Stelle des Romans ausgeweitet auf eine wiederum existenzielle Bedeutung:

o próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactus e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos humanos – Reis, valetes, Rainhas, cavalos, torres, Curingas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões. Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante; Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica, com a face lunar do sonho e do sangue, e com a face ensolarada e gargaheira do real.<sup>501</sup>

die Welt selbst erscheint mir wie eine lange Straße im Sertão, ein trockenes und staubiges Felsplateau, wo, zwischen Steinen, Kakteen und Dornen, ein erleuchteter und dunkler Festzug von Menschen defiliert – Könige, Buben, Königinnen, Springer, Türme, Joker, Damen, Bischöfe, Asse und Bauern. Dieses ganze meinige Schloss und die Ereignisse, die in ihm für immer stattfinden, erscheinen mir wie das festliche und blutige Element der Träume, wie die Inszenierung eines Spektakels von denen, die wir in unserem Zirkus gaben, mit dem Tanz der Erde, der Sonne und der unterirdischen Welt, zu den unsinnigen und obszönen Gesängen, angestimmt von meiner männlich-und-weiblichen Muse, des Sperbers, den ich anrief und in jedem Moment anrufe; Muse des Lebens und des Todes, mit dem saturnischen, dunklen und wüstenartigen Angesicht, mit dem Mondgesicht des Traumes und des Blutes, und mit dem sonnenbeschieneenen und von Gelächter erfüllten Angesicht des Realen.<sup>502</sup>

---

<sup>500</sup> Ebd.

<sup>501</sup> Ebd., S. 241f.

<sup>502</sup> Für das portugiesische Wort „penincha“ habe ich keine adäquate Übersetzung ins Deutsche finden können.

So sind Beschreibungen wie des Sertão und des festlichen Einzugs in das Dorf Taperoá als Allegorien bedeutet: Sie verweisen auf eine Ebene, in der das Leben und die menschliche Existenz sich hier bildhaft zeigen. Diese existenzielle Bedeutungsebene, die dem ganzen Roman zu Grunde liegt, kann man nicht besser als in diesem kurzen Gedicht zusammenfassen, das bereits dem gesamten Kapitel vorangestellt wurde:

Sabe o Rei que vive um Sonho  
pois, aqui, de nada é Dono,  
que nós surgimos do Nada  
e a Vida acaba num Sono,  
pois a Morte é nosso  
Emblema  
e a Sepultura é seu Trono!<sup>503</sup>

Es weiß der König, dass er lebt einen Traum  
denn, hier, von Nichts ist er der Herr,  
dass wir aus dem Nichts auftauchen  
und das Leben in einem Schlaf endet,  
denn der Tod ist unser  
Emblem  
und die Beerdigung ist sein Thron!

Die Menschen kommen aus dem Nichts und das Leben endet in einem Traum, denn der Tod ist unser Emblem, d.h. der Tod ist das uns bestimmende Fakt. Das Nichts drückt sich im steinigen und dürren Sertão aus; der Traum, das sind die imaginären Figuren und Handlungen, die Phantasie des Quaderna; der Tod, das ist die Morte Caetana. In dieser Konstellation spielt der Sertão als Landschaft und mythischer Raum eine große Rolle. Nicht nur ist er der Raum der Geschehnisse, sondern er ist Bild für die Welt und, mehr noch, Abbild der menschlichen Seele. Es ist hier von einem Makrokosmos, dem Sertão, die Rede, der das Abbild des Mikrokosmos unserer Innenwelt bedeuten kann:

A grande vantagem dos Zodíacos, cartas de Baralho, bandeiras, Brasões, mantos com Cruzes e Crescentes, estrelas de Prata, Lanças e outras insígnias régias da minha Igreja e da minha Monarquia, era que, com eles, eu enchia o Buraco cego e vazio do Mundo e o Deserto-assírio da minha alma.<sup>504</sup>

Der große Vorteil der Tierkreise, der Spielkarten, Flaggen, Schilder, Mäntel mit Kreuzen und Halbmonden, silbernen Sternen, Lanzen und anderen königlichen Insignien meiner Kirche und meiner Monarchie, war, dass ich mit ihnen das blinde und leere Loch der Welt und die assyrische Wüste meiner Seele füllte.

---

<sup>503</sup> Ebd., S. 242.

<sup>504</sup> Ebd., S. 560.

Alle Fiktion, alle fiktiven Ereignisse, die uns durch die Stimme Quadernas mitgeteilt wurden, scheinen damit ein Mittel der Kontingenzbewältigung, eine Flucht vor der Wüste des Sertão, also der Seele zu sein. Dieser selbstreferentielle Kommentar verweist zurück auf das Buch selbst, auf den Roman, der als von der Phantasie bevölkerter Sertão und als Abbild der Seele des Erzählers funktioniert. Bevölkert wird diese Einöde von Sertão vor allem durch Gott-heiten, denen explizit die Funktion einer Verschönerung der Welt zukommt:

Por isso, o Mundo não me aparecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. (...) O próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como a Santíssima Trindade Sertaneja, um Sol ardente e glorioso, formado por cinco animais num só. Era a Onça Malhada do Divino, integrada por cinco bichos: a Onça-Vermelha, a Onça-Negra, a Onça-Parda, a Corça-Branca e o Gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Encourado, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo.<sup>505</sup>

Deswegen erschien mir die Welt nicht mehr wie ein krankes und lepröses Tier, wie ein rüdiges und dunkler Ort, aus dem Zufall geboren, sondern wie ein glorioser Sertão, gegründet auf dem Stein, zugleich harmonisch und feurig. (...) Selbst Gott war nicht mehr jener sanfte Hauch anderer Religionen: Er erschien mir wie die Heiligste Dreifaltigkeit des Sertão, eine glühende und gloriose Sonne, gebildet durch fünf Tiere in einem. Er war der Gefleckte Jaguar des Göttlichen, durch fünf Tiere ausgemacht: der Rote Jaguar, der Schwarze Jaguar, der Dunkle Jaguar, das weiße Reh und der Sperber des Goldes, das heißt der Vater, der Gehörnte, der Sohn, die Barmherzige und der Heilige Geist.

Der durch die Phantasie und durch mythische Gottheiten und Personifikationen ausgestaltete Sertão erscheint Quaderna auf diese Weise nicht nur schöner und vollkommener, sondern auch einheitlicher. Die Konstellationen sind für ihn plötzlich Einheit und Sinn. Die Differenzerfahrung wird durch die ihr gegensätzliche Einheit bzw. Identität aufgehoben:

Agora, tudo era uma coisa só, pois o reino me aparecia, ao mesmo tempo, como uma cena de Batalha bandeirosa e como uma bela Mulher nua, estendida e deitada sobre a grande cascata de ouro de seus próprios cabelos, com o corpo perfeito também dourado pelo Sol.<sup>506</sup>

Jetzt war alles eine einzige Sache, denn das Reich erschien mir, zu gleicher Zeit, wie eine Szene aus einer flaggenreichen Schlacht und wie eine schöne nackte Frau, ausgestreckt und gebettet auf eine große Flut aus Gold von ihren eigenen Haaren, mit dem perfekten auch von der Sonne vergoldeten Körper.

Die Identität wird hier wie ausgedrückt? Durch die anthropomorphe Gestalt der Landschaft, genauer gesagt durch die weibliche Figur des Sertão. Eine schöne nackte

---

<sup>505</sup> Ebd., S. 561.

<sup>506</sup> Ebd., S. 568.

Frau, das ist die Wüste und das karge Land mit der brennenden Sonne durch das Vermögen der Phantasie plötzlich geworden. Während die Morte Caetana als weibliches Wesen mit ausgeprägter Körperlichkeit für die Differenz des Todes steht und der Landschaft und dem Raum des Sertão eng verbunden ist, so ist auch ihre Gegenfigur, die schöne Nackte, die dahingestreckte Frau mit goldenen Haaren, Personifikation des Sertão. Natur und weibliche Wesen, die Frau als das Naturhafte, diese Assoziationen zeigen sich gerade in der unterschiedlichen Ausgestaltung dieses altbekannten Topos deutlich. So ist die Mythographie des Sertão eng verwoben mit der Figur der Personifikation, die sich hier spezifisch als weibliche Gestaltung lesen lässt.

### 3. Teufel, Dämonen, Satan

Die dämonische Personifikation der Morte Caetana fasst dabei in sich die beängstigenden Seiten der menschlichen Existenz und des Sertão. Teufel werden ihr dabei nicht zur Konkurrenz, obwohl sie des Öfteren ihre Auftritte auf der Bühne des Romans wagen. Doch sind sie vielmehr die komischen Gesellen der *autos sacramentais* und der mittelalterlichen Mysterien. So tritt der Teufel als Hund, ein typisches Thema der Volkskultur und Literatur, auf:

– Quaderna – disse ele lentamente – você sabe, melhor do que eu, que o Diabo pode aparecer como cachorro!<sup>507</sup> [– Quaderna – sagte er langsam – du weißt, besser als ich, dass der Teufel als ein Hund erscheinen kann!]

Um cachorro grande, pardo, esquisito, mas um cachorro! (...) Quando eu me virei, o cachorro tinha se agarrado em minha cintura com as patas dianteiras. As patas traseiras estavam no chão, e o senhor não imagina a situação embaraçosa em que fiquei quando, de repente, ele começou a fazer, com as ancas, uns movimentos estranhos em direção às minhas pernas e aos meus quadris!<sup>508</sup> [Ein großer, dunkler, merkwürdiger Hund, aber ein Hund! (...) Als ich mich umdrehte, hatte der Hund sich mit seinen Vorderpfoten an meiner Taille festgekrallt. Die Hinterpfoten waren auf dem Boden, und Sie können sich nicht vorstellen, in welcher beschämender Situation ich mich befand, als er plötzlich begann, mit den Hüften einige komische Bewegungen in Richtung meiner Beine und meines Beckens zu machen!]

Eine solche Episode ist komisch, nicht aber Ausdruck eines mächtigen Bösen, personifiziert in der Gestalt des Teufels. Auch andere Textstellen in diversen Kontexten unterstützen den Eindruck des Teufels als clownesker Missgestalt. So träumt die

---

<sup>507</sup> Ebd., S. 328.

<sup>508</sup> Ebd., S. 514.

Geliebte Quadernas, eine dämonische Frau bzw. eine Besessene<sup>509</sup>, von dem Protagonisten als Teufel, einem lächerlichen Teufelchen allerdings:

Naquele momento, lembrei-me de que Maria Safira sonhara comigo como se eu fosse um Diabo apalhaçado e ridículo; e não pude me impedir, também, de pensar que o próprio Eugênio era um Diabo, um Diabo vestido de preto, grosso, entroncado e de chapéu-coco. Tinha certeza de que suas botinas pretas escondiam um pé de cabra e de que, se ele tirasse a bacora, apareceria em sua testa um par de chifres retorcidos e grotescos. Senti um profundo desgosto de ser quem era e de viver como vivia.<sup>510</sup>

In jenem Moment erinnerte ich mich, dass Maria Safira von mir geträumt hatte, als wäre ich ein clownesker und lächerlicher Teufel; und ich konnte mich wiederum nicht daran hindern, zu denken, dass der selbige Eugênio ein Teufel war, ein Teufel, gekleidet in schwarz, kräftig, gedrungen und mit einem Bowlerhut. Ich hatte die Gewissheit, dass seine schwarzen Stiefel einen Bocksfuß versteckten und dass, wenn er den Hut herunternehmen würde, auf seiner Stirn ein Paar gezwirbelte und groteske Hörner zum Vorschein kommen würden. Ich empfand einen tiefen Missgefallen daran zu sein, wer ich war, und zu leben, wie ich lebte.

Die Lächerlichkeit dieser Szenen löst gar einen Widerwillen aus. Hörner, Bocksfüße, eine Grotteske kennzeichnen den Teufel hier. Nicht Angst löst er aus, sondern hysterisches Gelächter, allenfalls.

Eu ria de tudo, em tudo o Diabo me mostrava e me mostra seu Espelho danado de mil faces. Pensam que eu rio por alegria, ou então, só por escárnio e deboche. Mas que alegria posso ter, sem ser Imperador do Brasil e sabendo que meu riso provém de uma tentação? Meu riso também não era de desespero: é apenas que eu vejo a Danada em todos os seus aspectos!<sup>511</sup>

Ich lachte über alles, in allem zeigte und zeigt mir der Teufel seinen verdammten Spiegel der tausend Angesichter. Sie denken, dass ich aus Freude lache oder aus reinem Hohn und Spott. Aber welche Freude kann ich haben, ohne Kaiser Brasiliens zu sein und wohlwissend, dass mein Lachen einer Versuchung entstammt? Mein Lachen war auch keines des Verzweiflung: es ist nur, dass ich die Verdammte in all ihren Aspekten sehe!

Nicht aus Freude, aber auch nicht aus Verzweiflung lacht Quaderna über die allanwesende Fratze des Teufels, der mal der Verdammte und mal die Verdammte

---

<sup>509</sup> Diese Geliebte nennt sich Maria Safira und ist mit einem Heiligen verheiratet. Quaderna schildert die ehebrecherische Beziehung zu ihr folgendermaßen: „Eu, não era nem tão solteiro quanto Samuel, nem tão casado quanto Clemente. Era amigado, amancebado com uma mulher chamada Maria Safira, que diziam, na rua, ser possessa do Demônio. (...) Maria Safira, mulher de verdes olhos insondáveis, mulher de abismos, tinha o condão, para mim precioso, de incendiar minha virilidade” (Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S.173) Die grünen Augen der Maria Safira sind ein Charakteristikum auch anderer dämonischer Frauen. Zum dämonischen Element ihrer Beziehung sagt Quaderna noch expliziter an anderer Stelle: „Eu sentia em tudo aquilo um elemento diabólico. Era como se Maria Safira fosse, mesmo, possessa e eu vendesse meu sangue ao Demônio, recuperando a força de homem que tinha perdido. (...) O pior é que, aos poucos, meteu-se na minha cabeça que só com Maria Safira e com seus malefícios diabólicos é que eu posso ser homem, de modo que, se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei completamente a ela, e portanto a ele também.” (ebd., S. 319)

<sup>510</sup> Ebd., S. 330f.

<sup>511</sup> Ebd., S. 539f.

geheißten wird. Aus purer Resignation überkommt ihn ein großes Gelächter, denn mehr an Reaktion auf den Teufel ist nicht mehr möglich. Klaus Ridder hat im Zusammenhang mit den geistlichen Spielen über ein solches Lachen, über einen solchen verlachten Teufel gesprochen:

Das Spiel demonstriert die absolute Überlegenheit des Christengottes. Der gedemütigte Lucifer vermag das Erlösungswerk nicht zu verhindern. Andererseits ist die Macht Satans auf Erden auch nach dem Descensus ungebrochen. Dies auf die Bühne zu bringen, ist die Funktion des verlachten Teufels. Die Akzentuierung der Komik macht diese Ambivalenz auf eine doppelte Weise erfahrbar: Das metaphysisch Böse wird auf der einen Seite als eigenständige Größe relativiert und dem Lächerlichen preisgegeben. Als Faktor der irdischen Wirklichkeit ist man sich der Ernsthaftigkeit des Gegenstandes der Komik jedoch bewußt. Man lacht nicht über den Teufel, sondern über die Unzulänglichkeit der Sünder. Da die Welt insgesamt als erlösungsbedürftig erscheint, fällt die Komik des Teufels letztlich auf den Menschen zurück.<sup>512</sup>

In einer solchen Weise ist das Lachen Quadernas eventuell zu verstehen, eben in seiner Ambivalenz. Er lacht nicht über den Teufel, sondern darüber, dass er als Sünder, als Kreatur im weiteren Sinne, ihm überall begegnet, seinen Versuchungen ausgesetzt ist. Über so ein Lachen hat Michail Bachtin nachgedacht.<sup>513</sup> Er schreibt über die unterschiedlichen Formen und

(...) wesentlichsten Unterschiede zwischen dem volks-tümlichen festlichen Lachen und dem rein satirischen Lachen der Neuzeit. Der Satiriker, der bloß das negierende Lachen kennt, stellt sich außerhalb der belachten Erscheinung, stellt sich ihr gegenüber und zerstört dadurch die Einheit des kosmischen Aspekts der Welt; das Lächerliche (Negative) wird zum Besonderen. Das ambivalente Lachen der Volkskultur jedoch bezieht sich auf das entstehende Weltganze, an dem auch der Lachende teilhat.<sup>514</sup>

Quaderna scheint in seiner Ambivalenz (vorerst) eher der Volks-kultur zu entsprechen. Doch wird durch sein Lachen zugleich eine Leerstelle skizziert: das personifizierte Böse des Teufels, Satans oder Dämons ist so sehr zur Folklore, zur Gewohnheit und Groteske verkommen. In dem Fortsetzungsroman „A História do Rei Degolado“ [Geschichte des Geköpften Königs] wird Quaderna noch expliziter, wenn es um die Lächerlichkeit des Teufels geht, ja um die folkloristisch gewordenen

---

<sup>512</sup> Ridder, „Erlösendes Lachen“ (Anm. 249), S. 203. Siehe auch Kap. III, S. 99.

<sup>513</sup> Bachtins Werk über Rabelais und die Volkskultur wird im Folgenden häufiger als Kommentar herangezogen. Obwohl Rabelais und Suassuna augenscheinlich keine naheliegenden Autoren für einen Vergleich darstellen mögen – unterschiedliche Sprachen, Kulturräume und Epochen – so ist die Theoretisierung über die Volkskultur, die Bachtin vornimmt, doch sehr hilfreich für das Verständnis eines Ariano Suassunas, der sich überdies nicht nur der Volkskultur verschreibt, sondern auch das mittelalterliche und neuzeitliche bzw. barocke Zeitalter als wichtige Referenzeпоche für sich ansieht (siehe Kapitel VII.8).

<sup>514</sup> Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1987, S. 61.

Personifikationen des Bösen, die er einem dekadent urbanen Raum zuordnet. Auch für Gott, die Personifikation des Guten, gilt eine Verweichlichung, eine Konventionalität:

O fato é que Deus e o Demônio estão em toda parte – mas assumem faces diferentes de acordo com os lugares em que são invocados. Na cidade, exceto entre os pobres, Deus é um sopro tênue, abstrato e sentimental, que não convence mais ninguém, no qual ninguém mais acredita; e o Diabo é apenas um burguês gordo, corrompido e corrutor, que bebe nos fins de semana para esquecer as maldades que cometeu nos outros dias.

Pois bem: o Sertão-desértico é do Deus terrível, as cidades são do Diabo gordo. As pessoas que, vendo a nossa terra seca, áspera, pobre e pedregosa, cingida por muralhas brutais de granito, duvidam, por isso, que o Sertão seja de Deus, não sabem nada acerca de Deus, que é muito maior e mais estranho do que se pensa. Deus é parecido com o Sertão, e é por isso que a Saga que ele escreveu – a História dos homens – é tão sangrenta, risadeira, áspera, desumana e desembandeirada.

Isto não quer dizer, nobres Senhores e belas Damas, que o Diabo não viva, também, aqui no Sertão. Mas o Diabo que vive aqui é a Besta-Fera, o Demônio, a Besta-Bruzacã, o Arcanjo luciferino e trágico-epopéico, que desafiou o Outro e foi precipitado do Sol nas chagas trevosas da Noite, onde espera seu resgate, molhado de sangue e cravado de estrelas.<sup>515</sup>

Die Tatsache ist, dass Gott und der Dämon überall sind – aber sie nehmen unterschiedliche Angesichter an, in Übereinstimmung mit den Orten, an denen sie angerufen werden. In der Stadt, außer unter den Armen, ist Gott ein sanfter Hauch, abstrakt und sentimental, der niemanden mehr überzeugt, an den niemand mehr glaubt; und der Teufel ist nur ein dicker Bourgeois, korrupt und korrumpierend, der an den Wochenenden trinkt, um die Schlechtigkeiten zu vergessen, die er an den anderen Tagen beging.

Also gut: der wüstenhafte Sertão ist vom schrecklichen Gott, die Städte sind vom dicken Teufel. Die Personen, die unsere trockene, raue, arme und steinige Erde sehen, durch brutale Granitmauern eingegrenzt, zweifeln deswegen daran, dass der Sertão von Gott sei, sie wissen nichts über Gott, der viel größer und viel fremdartiger ist, als man denkt. Gott ähnelt dem Sertão, und deswegen ist die Sage, die er schrieb – die Geschichte der Menschen – so blutig, so lachhaft, rau, unmenschlich und schmucklos.

Das soll nicht heißen, edle Herren und schöne Damen, dass nicht der Teufel auch lebt, hier im Sertão. Aber der Teufel, der hier lebt, ist die Bestie-Raubkatze, der Dämon, die Bestie Bruzacã, der luziferische und tragisch-epische Erzengel, der den Anderen herausforderte und von der Sonne in die dunklen Flammen der Nacht gestürzt wurde, wo er seine Rettung erwartet, von Blut durchtränkt und von Sternen festgenagelt.

Der komische Aspekt des Teufels, der dicke Bourgeois, der Gehörnte mit den Bocksfüßen, diente jedoch in der Volkskultur als eine Strategie der Sublimierung des Todes durch das Lachen, wie Bachtin in seiner berühmten Studie zu Rabelais ausführlich demonstriert hat, dessen Roman „Gargantua und Pantagruel“ nach Bachtin der „angstloseste der ganzen Weltliteratur“<sup>516</sup> ist. Verbunden dem Mittelalter und der Renaissance gilt für Rabelais eine besondere Art des Lachens als kulturell maßgeblich: „Es war der *Sieg über die Angst*, den der Mensch des Mittelalters am Lachen besonders deutlich fühlte, Sieg nicht nur über die mystische Angst (Gottes-Furcht) und die Angst vor den Naturkräften, sondern vor allem Sieg über die moralische Angst, die das

<sup>515</sup> Ariano Suassuna, *História d'o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, Rio de Janeiro 1977, S. 66f.

<sup>516</sup> Bachtin, *Rabelais* (Anm. 514), S. 90.

Bewusstsein fesselt, unterdrückt und verdunkelt.“<sup>517</sup> In diesem Sinne könnten die von Suassuna angeführten Episoden aus der Populärliteratur des Nordostens, die einen gehörnten Hundsteufel inszenieren, und gemäß seiner Auffassung, der Sertão sei dem europäischen Mittelalter in kulturellen Aspekten ähnlich, für ein Ausdruck dieser sublimierten Angst und Freiheit geltend gemacht werden. Doch Bachtins Argumentation schreitet voran; eine Variante der grotesken Teufel des Mittelalters in der „romantischen Grotteske“ wird eingeführt, deren differenzierte Aspekte auch in Suassunas Roman verfolgt werden können. So schreibt Bachtin über die sogenannte „romantische Grotteske“ Folgendes:

Die Welt der romantischen Grotteske ist eine mehr oder weniger furchterregende und dem Menschen *fremde*. Alles Gewohnte, Alltägliche, Vertraute und allgemein Anerkannte wird plötzlich sinnlos, zweifelhaft, fremd und feindlich. Die *eigene* Welt wird zur *fremden*. Im Gewöhnlichen und Ungefährlichen erscheint plötzlich das Schreckliche. Dies ist, in extremer Ausprägung, die Perspektive der romantischen Grotteske. Versöhnung mit der Welt findet, wenn überhaupt, auf der subjektiv-lyrischen oder gar mythischen Ebene statt. Die mittelalterliche und die Renaissance-Grotteske dagegen, die auf der volkstümlichen Lachkultur basieren, kennen das Schreckliche nur als *lächerlichen* Popanz, als vom Lachen schon Überwundenes.<sup>518</sup>

Sehr deutlich ist auch der Unterschied zwischen der romantischen und der volkstümlichen Grotteske in der Behandlung des Teufels. In den Diablerien der mittelalterlichen Mysterien, in den komischen Gespenstervisionen, in parodistischen Legenden, in den Fabliaux etc. ist der Teufel der heitere, ambivalente Träger inoffizieller Standpunkte, das personifizierte Gegenteil von Heiligkeit, ein Vertreter des materiell-leiblichen, unteren Bereichs. Er hat nichts Schreckliches oder Fremdes (...). In der romantischen Grotteske gewinnt der Teufel schreckliche, melancholische und tragische Züge. Das infernalische Lachen wird hämisch.<sup>519</sup>

Die Zitate beschreiben also die Unterschiede zwischen der mittelalterlich-neuzeitlichen Idee des Lachens und der damit verbundenen Welterfahrung und, als Gegensatz dazu, die romantische Idee einer Grotteske, die jedoch schon wieder bedrohlich anmutet. Meiner Ansicht nach schwankt Suassuna in der Ausgestaltung seines Romans zwischen diesen beiden Welterfahrungen und Ausdrucksweisen, was auch mit seinem intertextuellen Verfahren zusammenhängt. Die Referenzen an die Populärliteratur beschreiben allesamt den komischen Teufel, der auch in den *autos sacramentais* zu finden ist. Die Morte Caetana jedoch, die mythischen Wesen, die Suassuna konstruiert, sind vielmehr dieser romantischen Grotteske zuzuschreiben, die im Mythos Erlösung vom Schrecklichen sucht. Der Teufel ist hier in seiner folkloristischen Art nicht länger ausreichend. Auch darum wird das Böse als Ambivalenz eher in den weiblichen Figuren lokalisiert. Mit dieser Beobachtung ist die erste Hypothese dieses

---

<sup>517</sup> Ebd., S. 140.

<sup>518</sup> Ebd., S. 89.

<sup>519</sup> Ebd., S. 91f.

Kapitels, welche die Morte Caetana als dämonische Weiblichkeit beschreibt, besser begründet worden. Warum tritt nicht der Dämon selbst auf, sondern eine dämonische Weiblichkeit? Diese Frage ist hier beantwortet worden.

### ***Figur des Dämonischen als Traditionsmerkmal des Sertão***

Die Themen der beiden letzten Unterkapitel, der Sertão als mythische Landschaft und der Teufel, vereinen sich in einem grandiosen Roman, dem „Grande Sertão: Veredas“ von Guimarães Rosa (1956). Es ist hier unabdingbar, über die Gedanken und Ausgestaltungen des Bösen bei Rosa zu sprechen, die sich durch eine besondere Komplexität auszeichnen und wegweisend für die brasilianische Literatur gewesen sind. Zudem ist hier das Böse im Zusammenhang mit Gewalt thematisiert, was meiner Arbeitshypothese der Personifikation als Figur der Gewalterfahrung zugutekommt. Bereits während der ersten Abschnitte des Romans finden sich Passagen, die von der Veräußerlichung des Bösen zur Verinnerlichung und von Mensch zu Schöpfung oszillieren. Riobaldo, der Protagonist, berichtet von seinem Leben als *jagunço*<sup>520</sup>, so viel sei zum übergreifenden Thema des Romans gesagt. Auf diesen ersten Seiten fragt er sich nun explizit, ob das Böse und der Böse existieren. Gibt es den Teufel, gibt es ihn nicht? Zunächst spricht Riobaldo vom Teufel als einer anthropomorphen Gestalt, einer Personifikation. Dann geht er dazu über, das Böse letztlich im Menschen, in seinen bösen Handlungen, zu lokalisieren, ihm autonome Existenz abzusprechen. Allerdings, so verfolgt er seine Überlegungen, sei das Böse auch in Tieren und Pflanzen, in Landschaften, erkennbar. Marcus Mazzari hat in einem Artikel exemplarisch diese Übergänge einer Konzeption des Bösen thematisiert. Er betont, dass im folgenden Verlauf des Romans die Figur des Hermógenes die Züge des genuinen Teufels übernimmt, eine rein menschliche Figur, wenn auch mit mythisch-bösen Eigenschaften.<sup>521</sup>

---

<sup>520</sup> Ein „jagunço“ ist eine Art bewaffneter Leibwächter, der in den Diensten eines Großgrundbesitzers steht.

<sup>521</sup> „As considerações iniciais sobre manifestações do demo nesses domínios indeterminados, em que “os pastos carecem de fecho”, logo se entrelaçam, com o leitor mal percebendo a passagem, com “causos” em torno da maldade humana. O discurso transita assim, como já sugerido, do mal para o maligno (do evil para o devil, do gênero neutro das Böse para o masculino der Böse, para explorar aqui possibilidades das línguas inglesa e alemã); transportados desse modo àquele elemento que Mefisto dissera ser genuinamente o seu, “integral”, vemo-nos ao mesmo tempo diante de uma questão central do pensamento moderno, concernente ao sentido, ao porquê do mal no mundo. (...) No entanto, Riobaldo talvez não tivesse muito a objetar quanto ao reverso possível daquela concepção, isto é, que também o diabo não representaria outra coisa senão a catalisação personificada da maldade humana ou, indo mais além, dos males que se observam no mundo e se atribuem às esferas física, metafísica e moral.” Marcus V. Mazzari, „Figurações do “mal” e do “maligno” no *Grande sertão: veredas*”, in: *Estudos Avançados* 22 (2008), Nr. 64, S. 274.

Letztendlich ist das Böse hier nicht personifiziert, allenfalls in der Poeisis, in der Schaffung der Figur des Hermógenes, nicht aber als Personifikation, als Abstraktum, durchgehend beschrieben.

Besonders die komparatistischen Ansätze haben verdeutlicht, dass die Personifikation *die* narrative Figur *par excellence* konstituiert. Als Prinzip der Figurenentwicklung und hermeneutisches Prinzip bei Guimarães Rosa, als mythische Verzerrung und Figur ausgeprägter Visualität bei Suassuna. Es sei an dieser Stelle an die Theorie von de Man erinnert:

Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poein*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name, (...), is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.<sup>522</sup>

Die Personifikation oder Prosopopeia wäre damit das narrative Prinzip schlechthin – allerdings in sehr unterschiedlichen Ausprägungen, die in dieser Arbeit in ihren Differenzen beschrieben und nachverfolgt werden.

#### 4. Dämonische Weiblichkeit

Die Personifikation, etwa des Bösen, ist die bestimmende narrative Figur. In Bezug auf den Roman „A Pedra do Reino“ interessiert die Morte Caetana als Todespersonifikation. Neben der Gestalt(ung) des Todes finden sich weitere, auch im europäischen Kontext bekannte Personifikationen, allesamt weiblich. In ihrer Gesamtheit geben sie mögliche Hinweise auf die Bedeutsamkeit der Weiblichkeit für die Mythopoiesis Ariano Suassunas, die stets auf dämonische Frauen zurückgreift.<sup>523</sup> Der Tod, die Morte Caetana, trägt Anzeichen der griechischen Sphinx, der mittelalterlichen Frau Welt und der Fortuna.<sup>524</sup> In der deutschen Übersetzung des Romans von 1979 wird das bestätigt:

---

<sup>522</sup> De Man, *The Rhetoric* (Anm. 124), S. 76. Vgl. Kap. III, S.55.

<sup>523</sup> Die einzige Studie zu den weiblichen Figuren Suassunas, die mir bekannt ist, bezieht sich nicht auf die Personifikationen des Romans, sondern auf die übrigen weiblichen Personen in der Romanverfilmung. Es handelt sich um einen kurzen und eher skizzierenden Beitrag (siehe Deolinda Freire et al., „As Personagens Femininas na Adaptação *A Pedra do Reino*“, in: Guaraciaba Micheletti (Hg.), *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*, São Paulo 2007, S. 179-197)

<sup>524</sup> In einer Publikation der Zeitschrift *Graphos* habe ich einen Beitrag zu den Einflüssen der Fortuna und der Frau Welt auf die Morte Caetana des Ariano Suassuna veröffentlicht (siehe Dania Schüürmann

Mit ihren weiblichen Zauberkünsten umstrickte Frau Welt das Menschentier, verzauberte es und verkleinerte es schließlich so sehr, daß es in einen Menschen verwandelt wurde, und dann, als der Mensch, verglichen mit ihr, nur noch so groß war wie ein Floh, ließ sie ihn in ihren Pelz entkommen, damit er dort angekrallt leben solle wie eine Zecke.<sup>525</sup>

Im Original heißt es dagegen: „a Bicha envolveu o Homem“<sup>526</sup>, also „das Weibchen/das weibliche Tier umfängt den Menschen“. Im Original ist von einem weiblichen Tier, einem Weibchen, die Rede, nicht aber von der Frau Welt. In seinem Nachwort kommentiert der Übersetzer zwar andere europäisch mittelalterliche Bezüge des Romans, lässt die Personifikation der Frau Welt jedoch unkommentiert durchgehen. Was zeigt eine solche Übersetzung? Der Topos einer Frau, die mit ihrer Gestalt die Welt selbst oder eben das Wesen der Welt darstellt, das als ambivalent wahrgenommen wird, scheint übersetzbar zu sein, d.h. transkulturell verständlich. Das weibliche Wesen ist ambivalent und eignet sich damit für die Verkörperung einer ebenfalls als ambivalent empfundenen Welt. Über eine Analogie, so scheint es, werden Personifikationen konstruiert und von einer Sprache in die andere übersetzt.

Im Zusammenhang mit der Morte Caetana Suassunas sind zwei spezifische Archetypen europäischer Traditionen erkennbar: Fortuna und Sphinx. Der Fortuna-Komplex, dem alle weiblichen Personifikationen Suassunas, einschließlich der Morte Caetana zugeordnet werden könnten, zeigt sich vor allem auch an der Assoziation des Weiblich-Wechselhaften mit der Seefahrt, dem Meer und seinen Attributen, wie in den emblematischen Darstellungen etwa der Segel.<sup>527</sup> Im Roman ist nun wörtlich von der Fortuna die Rede.<sup>528</sup> Zudem spielt die Allegorie eines Kartenspiels, in dem die erzählten Figuren Kreuz-, Herz- und Pik-Gruppen, zu Königen, Damen und Türmen zugeordnet

---

„Morte Caetana, Fortuna und Frau Welt. Ariano Suassunas „Romance d’a Pedra do Reino“, in: *Graphos*, Vol. 13 (2011), Nr. 1., S. 99-107.)

<sup>525</sup> Ariano Suassuna, *Der Stein des Reiches oder Die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-Kehr-Zurück*, Stuttgart 1979 (Übersetzer Georg Rudolf Lind), S. 645.

<sup>526</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 537.

<sup>527</sup> Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970, S. 7f. Kirchner zeigt auch die emblematische Parallelisierung und das In-Beziehung-Setzen von Fortuna und dem Tod: „Die Position des Todes im Fortuna/Vanitas-Bereich wirft die Frage nach seinen Beziehungen zu diesen Kategorien auf, besonders nach dem Verhältnis zur Glücksgöttin. Schon auf mittelalterlichen Darstellungen trat er unübersehbar neben Fortuna, die das Glücks- oder Lebensrad drehte. Seit dem Humanismus zeichnen sich in zunehmendem Maße Tendenzen ab, das drohende Skelett durch die Gestalt der ebenso schrecklichen Göttin zu ersetzen. Der Umformungsprozeß traditioneller Vorstellungen führt schließlich zur Übertragung der Todesfunktionen auf Fortuna. (...) Dabei markiert der Tod den Grenzfall all jener Möglichkeiten und Erscheinungen, die auf dem Walten Fortunas beruhen.“ (ebd., S. 39f) Siehe auch Marianne Skowronek, *Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters*, Berlin 1964 (FU Berlin Dissertationsschrift) für den Zusammenhang von Fortuna und Frau Welt.

<sup>528</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 123, 137, 143, 717.

werden, eine bestimmende Rolle. Das Leben als Spiel steht dem Bild des Rades der Fortuna, das sich mal so, mal so dreht, nahe. Die Frage des Schicksals, das metaphorisch mit dem Blut gleichgesetzt wird, ist gleichsam die zentrale Frage des Romans. Der Tod ist dabei nicht nur das sicherste menschliche Schicksal, sondern auch das letzte, die *fortuna ultima*.

Dagegen schließt die Sphinx an einen Jaguar-Komplex an, der für vielerlei lateinamerikanische indigene Kulturen als bedeutsam bekannt ist und bei Suassuna an indigene Kulturen verbunden wird.<sup>529</sup> Die Morte Caetana nämlich ist zugleich Frau, Jaguar (*Panthera Onca*) und Greifvogel. Wie die Sphingen in der griechischen Kultur junge Männer und Knaben mit ihren Tatzen hinwegraffen und davontragen, so ist die Morte Caetana als Jaguar eine Unterwerferin der Männer. Der Tod inszeniert sich als sexueller Raubakt.<sup>530</sup> Im Ödipus-Mythos gibt die Sphinx dem Helden ein Rätsel auf;

---

<sup>529</sup> „Two important points emerge (...). First, feline symbolism in the Americas can be seen from a virtually global perspective (...). Second, the Old World ‘tradition’ of the significance of felines was brought wholesale to the Americas from AD 1492 onwards, where, confronting local beliefs, it generated a rich variety of indigenous responses well into the colonial period.” (Nicholas J. Saunders, (Hg.), *ICONS OF POWER. Feline symbolism in the Americas*, London & New York 1998, S. 3) Siehe auch Elizabeth P. Benson (Hg.), *The Cult of the Feline*, Washington D.C. 1972 und „The Lord, the Ruler. Jaguar symbolism in the Americas”, in: Saunders (Hg.), *ICONS OF POWER*, S. 53-76. Außerdem: Peter G. Roe, „Paragon or Peril? The jaguar in Amazonian society”, in: Saunders (Hg.), *ICONS OF POWER*, S. 171-202. Und spezifischer zur Andenregion, in der der Jaguar auch für die Heraldik nachgewiesenermaßen bedeutend war: Gundula Hermes, *Otorongo und Puma. Ethnohistorische Studien zur Raubkatzen-Symbolik in der Inka- und Aymara/Quechua-Kultur*, Regensburg 1995.

<sup>530</sup> Der Topos der Vergewaltigung ist natürlich in der griechisch antiken Kultur in einem größeren Zusammenhang zu sehen, in dem nicht nur die Sphingen, sondern auch Harpyien oder Eos sich hervortun, ebenso wie natürlich die männlichen Götter. Emily Vermeule schreibt in ihrer wegweisenden Studie hierzu: „There is a pleasant Greek arrogance as well as euphemism in the idea of a man’s death as an erotic fulfillment for the gods. The conceit that gods needed men for their beauty as well as their worship, that heaven was incomplete without mortals, is surely more marked in Greek myths than in those of other cultures. Greek myth offers a vision of disturbingly heavy traffic on the double ladders up and down between immortality and mortality, the deprived desirous gods driven by sexual compulsion, Zeus plunging down in generative power on ranks of unwilling girls, to drop immortal seeds on earth; Eos flying up with a succession of lovely and very young boys in her arms to try them out as incomplete lovers. To take Greek myth at face value – aside from the obvious need for divine ancestry of heroes and foundation myths – is to learn that the gods have only two easy ways of communicating with men: by killing them or raping them.” (Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley & Los Angeles & London: S.163f) Allerdings fällt die Sphinx in diesem Reigen der sexuell aggressiven Götter besonders auf: „Of all the winged lovers and death-*keres*, Sphinx is the most muscular and erotic.” (ebd., S. 171). Die Sphinx ist zunehmend sexualisiert worden: „Darstellungen von meist betont weiblichen Sphingen, die Tiere und Menschen bezwingen, gibt es in der Antike in größerer Variationsbreite als in Ägypten. So zeigen z.B. Szenen, wie eine geflügelte Sphinx einen Steinbock niederzwingt, bzw. auf einem Stier hockt. Andere Beispiele stellen die Sphinx dar, wie sie eine ihrer Pranken auf einen Tier- oder Menschenschädel legt oder einen Menschenkopf zwischen ihren Pranken hält. Eine Vielzahl von Objekten (besonders in der Vasenmalerei) zeigt die Sphinx, wie sie einen Jüngling oder Mann angreift. Dabei berührt sie mit einer oder zwei Pranken meistens den Oberkörper des Opfers. Wie weit diese letzteren Beispiele in Zusammenhang mit der thebanischen Sage stehen, ist unklar bzw. umstritten. Weitere Darstellungen zeigen die Sphinx, wie sie auf ihrem Opfer hockt oder liegt oder auch über ihm steht – wobei das stets männliche Opfer sich an ihrem Leib festgekrallt hat. Diese Motive werden in der Literatur als deutlich auszulegendes sexuelles Verhalten der Sphinx gewertet.” (Wiebke

auch im Roman Suassunas begreift sich der Protagonist als ein Rätsellöser, ein Entzifferer (*decifrador*) der Ereignisse, die berichtet werden. Sphinx und indigene Jaguarverehrung greifen hier ineinander und bestimmen das Bild der Morte Caetana. Archetypen dämonischer Weiblichkeit assoziieren sich mit der Personifikation des Todes.

Doch wie kommen Weiblichkeit und Dämonentum zusammen? Warum wird gerade die sexuell aktive, in Besitz nehmende Frau als dämonisch gedeutet? In der Betonung der sexuell aktiven Frau, wie der Morte Caetana, wird die angebliche Naturhaftigkeit der Frau zur Schau gestellt. Die Kreatürlichkeit der Frau weist auf den Tod, der uns allen bevorsteht und uns erst zu Kreaturen macht. Die Figur der Personifikation hat auf der einen Seite eine ordnende Funktion, denn sie weist dem weiblichen Körper eine abstrakte Bedeutung zu. Auf der anderen Seite verrät sich in der Bedeutung der Figur, nämlich die Bedeutung des Todes, die Angst vor der Kreatürlichkeit, als Weiblichkeit gefasst, und kehrt damit das unterdrückte Moment der Personifikation als weiblicher Gestalt wieder hervor.<sup>531</sup> Es muss von einer dialektischen und damit tatsächlich dämonischen Personifikation gesprochen werden. Wie ist diese Morte Caetana im Roman Suassunas beschrieben?

uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo. Eu aterrado, indagava de mim mesmo quem era ela. Mas, no fundo, já sabia: era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras.<sup>532</sup>

ein merkwürdiges Mädchen, in Rot gekleidet. Das Kleid war am Rücken geöffnet; ein tiefer Ausschnitt zeigte einen katzenhaften Rumpf, von einem Jaguar, und den äußeren Umriss der Brüste, unter den Armen her. Die Haare ihrer wunderbaren Achselhöhlen waren nicht nur dort zu finden: in einer direkten und geraden Bahn stiegen sie den süßen und weißen Hang der Brust hinauf, was ihnen eine merkwürdige und wilde Art verlieh. Auf jeder ihrer Schultern saß ein Sperber, einer schwarz, der andere rot, und eine Korallenschlange diente ihr als Halskette. Sie schaute mich mit einem faszinierenden und grausamen Ausdruck an. Aber sie sagte nichts. Sie lief zu einem weißen und unberührten Stückchen Wand, und, ohne dabei aufzuhören mich anzusehen, hob sie die Hand und begann mit dem Zeigefinger Linien und horizontale Linien zu ziehen, auf die Wand, die hinter ihr war. Während der Finger die Linien anzeigte, bedeckte die Wand sich mit Wörtern, in Feuer

---

Rösch-von der Heyde, *Das Sphinx-Bild im Wandel der Zeiten. Vorkommen und Bedeutung (Teil 1, Text)*, Rahden/Westf. 1999, S. 133)

<sup>531</sup> Siehe auch Renate Berger & Inge Stephan, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln & Wien 1987.

<sup>532</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 305.

geschrieben. Außer mir vor Angst, befragte ich mich selbst, wer sie sei. Aber im Grunde wusste ich es schon: es war das furchtbare Mädchen Caetana, der grausame Tod des Hinterlandes, der seine Auserwählten mit seinen Nägeln, lang und gespitzt wie Krallen, zur Ader lässt.

Die Ähnlichkeiten mit der Sphinx treten deutlich hervor. Doch es gibt in diesem Zitat auch ein noch ungenanntes und sehr kuriozes Detail: Die Morte Caetana schreibt, mit Feuerbuchstaben schreibt sie eine Vision nieder, eine Prophezeiung. Der Inhalt dieser Botschaft ist wahrscheinlich weniger bedeutsam als die Tatsache der Schrift in Assoziation mit dem Tod. Warum? Die Schrift kann hier als metatextuelle Referenz und autopoietischer Kommentar, wesentlich transportiert durch die Figur der Personifikation, verstanden werden. Die Kunstproduktion oder Poiesis ist selbst als Tötung bzw. Verarbeitung eines gewaltsamen Todes zu begreifen. Gerade im Hinblick auf die autobiographischen Hintergründe des Romans Suassunas ist die Verwandlung der Erinnerung in Text mit einer Tötung zu vergleichen.<sup>533</sup> Doch ist nicht zu vergessen, dass die Morte Caetana in Feuer schreibt, d.h. es handelt sich um eine paradoxe da vergängliche Schrift.<sup>534</sup> Geschrieben wird hier, aber nicht festgehalten. Die letzte Fortuna, der Tod, die letzte Differenz Erfahrung des Menschen wird assoziiert mit der Schrift, die wesentlich als Zeichensystem der Differenz zu begreifen ist, Differenz zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, der Referentialität. Es sei hier an Derrida erinnert, der die Schrift als eine solche Differenz beschrieben hat. Dass diese Differenz Erfahrung für den Menschen unangenehm ist, wird deutlich im Versuch der Sublimierung durch das Schreiben in Feuer, das vergeht und nichts festhält. Die Schrift steht damit exemplarisch für die Triade des Todes, des Dämons und der Fortuna, die sich allesamt in der Morte Caetana finden. Das Weibliche als das Andere, das sich aber vorwiegend anziehend gestaltet, erotisch und schön, nicht abstoßend wie das Fremde, eignet sich *par excellence* zur Verkörperung der Differenz.

Die Personifikation des Todes spielt nun in diesem allegorischen und mythischen Roman eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit der elementaren Gewalterfahrung, die alle Geschehnisse, fiktionale oder reale, an die der Roman referiert, durchzieht. In der Begegnung mit einer allanwesenden Gewalt entsteht eine mythische

---

<sup>533</sup> Auf die autobiographischen Hintergründe des Romans geht die Mehrheit der Sekundärliteratur ein. Als Beispiel sei hier Guaraciaba Micheletti genannt, „Memória e Constituição do Discurso d'A Pedra do Reino, de A. Suassuna“, in: *Discurso e Memória* (Anm. 523), S. 55f. Der Vater Ariano Suassunas wurde aus politischen Motiven ermordet. Die Kindheit Suassunas ist durch diesen gewaltsamen Tod gleichsam unterbrochen und geprägt worden.

<sup>534</sup> Siehe Annette Gilbert, „Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt“, in: Susanne Strätling & Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 41-58.

Welt voller unbändiger Kräfte, deren stärkste die Morte Caetana ist. In der mit ihr eng verwandten Figuration der „Frau Welt“ ist dies deutlich nachzuvollziehen:

Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o Bicho Homem vinha por uma estrada, quando encontrou o Bicho Mundo e atreveu-se a enfrentá-lo. No meio do combate foi que ele percebeu que, de fato, o Bicho era fêmea, o que tornava a luta perigosa e desigual para o Homem. Mas era tarde! Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num homem e então, quando ele estava do tamanho de um piolho em relação a ela, soltou-o entre seus pêlos, para ele viver ali agarrado, como um carrapato. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim, agarrados, chupando o sangue do mundo e errando por entre seus pêlos.<sup>535</sup>

Es wird erzählt, dass, am Anfang, als Gott es gerade gemacht hatte, das Menschentier auf einer Straße ging, als es das Weltentier traf und sich erdreistete, es herauszufordern. Mitten im Gefecht bemerkte es, dass das Tier tatsächlich ein Weibchen war, was den Kampf gefährlich und ungerecht für den Menschen/Mann machte. Doch es war zu spät! Mit den weiblichen Verführungsmächten, die es besaß, umgarnte das Weibchen den Menschen/Mann, verführte ihn, verkleinerte ihn so sehr, bis er tatsächlich nur ein Mensch/Mann war und dann, als er die Größe eines Flohs hatte im Vergleich zu ihr, ließ sie ihn auf ihr Fell los, damit er da lebte, sich festklammernd wie ein Floh. Deswegen leben wir alle jetzt so, festgeklammert, das Blut der Welt saugend und zwischen ihrem Fell herumirrend.

Ein Kampf mit der Frau Welt macht dem Menschen seine Unterlegenheit deutlich und als Floh in ihrem Pelz fristet er ausgeliefert sein Leben. Auch hier macht die Begegnung mit einer Personifikation den Menschen zur Kreatur, zum endlichen und letztlich hilflosen Wesen. Die Gewalt, die in der Geschichte Nordostbrasilien und in der gesellschaftlichen Verfassung des Hinterlandes in diesem Roman alles an Revolutionen, religiösen Verirrungen und patriarchalischen Verhältnissen bestimmt, macht die Unterwerfung des Menschen unter mythische Kräfte, gebannt in der Figur der Personifikation, insbesondere der des Todes, plausibel. In einer Gegenüberstellung mit der Personifikation wird das menschliche Subjekt zur Kreatur – auch in der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Morte Caetana als bestimmende Personifikation Suassunas vereint hierbei die Züge des Dämons, des Todes und des Schicksals bzw. des Fortuna-Komplexes und ist hierbei Synthese der Triade der Ambivalenz oder Differenz als solcher. Elisabeth Bronfen hat ein Buch über die Verbindungen von Weiblichkeit und Tod geschrieben. Hier hält sie kategorisch fest:

Weiblichkeit wird kulturell als Sinnbild des Widerspruchs konstruiert und als Symptom verortet, an dem die kulturelle Verdrängung des Todes wieder sichtbar wird. Die Frau fungiert als Zeichen nicht nur der Essenz von Weiblichkeit, sondern auch für die Andere, in deren Spiegel oder Bild männliche Identität und Kreativität ihre Definition findet. (...) Die Ambivalenz der weiblichen Position liegt darin, daß sie Supplement zum Mann und Ort einer ursprünglichen Einheit ist. Sie ist fließend und undifferenziert, doch ihre Funktion ist, den Mann zu definieren, und sie dient als Grenze oder Demarkierung, wo Differenz begründet und bestätigt wird. Sie ist nicht vollständig, ein Zeichen

<sup>535</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 537.

menschlicher Sterblichkeit, aber auch der Körper, über den der Mann und die Kultur als vollständig definiert werden können. Die Ganzheit, die sie verheißt und enttäuscht, ist verbunden mit ihrer Nähe zur Natur als auch zum künstlerischen Bild. Diese Vorstellungen von Integrität, vom überlebenden Betrachter benutzt als bestätigende Spiegel, sind zwiespältig, weil bewohnt von realem Verfall (hinsichtlich der Natur) oder von der Unheimlichkeit des Bildes, schwebend zwischen Präsenz und Absenz, ein vom Mißverständnis eingeschriebenes *Double* seines Modells. Die Allegorie des weiblichen Körpers ist eine ambivalent kodierte Figur, und die rhetorische Figur für Ambivalenz *per se*. Eine Figur, die die Differenz thematisiert und eine rhetorische Inszenierung der Differenz, sei es in Beziehung zur Definition des Selbst oder zu einer mythischen Konstruktion, auf der diese Definition beruht. Inmitten dieses aporetischen rhetorischen Sprachgebrauchs ist die Position der Frau analog jener des Todes.<sup>536</sup>

Sowohl die Frau an sich als auch der Tod sind im Roman Suassunas Personifikationen der Differenz. Aus dieser Tatsache erklärt sich wesentlich der Sphinx-Charakter der Morte Caetana, denn:

Tod und Weiblichkeit fungieren als privilegierte Rätsel, die es zu lösen gilt und die sich dennoch, in anderem Sinn, der Enträtselung widersetzen; sie dürfen nicht gelöst werden, müssen offen, unentschieden, unbestimmt bleiben und markieren die Grenze, die ein System sich setzt.<sup>537</sup>

Die Sphinx ist halb Frau, halb Raubkatze; diesem Komplex ist der folgende Abschnitt zugeordnet.

## 5. Jaguar, Raubkatzen und Frauen

Die Beschreibung der Morte Caetana, der Todespersonifikation, als einer Frau mit einem Raubkatzenrücken, einer der Sphinx ähnlichen Gestalt, ist in einen Kontext einzuordnen, in dem dem Jaguar als Gotteswesen eine bedeutende Rolle zukommt. Der Jaguar ist auf Portugiesisch „a onça“, also ein grammatisch weibliches Tier. Insofern sind sexuelle Anspielungen und Fantasien mit diesem Jaguar für den männlichen Protagonisten Quaderna naheliegend.

e eu sonhava muitas vezes com essa Onça, imagem, por um lado, de tudo o que era belo e prazeroso, e, por outro, de tudo o que era maldade, perigo e desordem. Cheguei a trepar com ela, em sonhos, resultado, talvez, duma tentativa que eu e Arésio tínhamos feito, quando meninotes, com a Onça mansa da fazenda.<sup>538</sup> [und ich träumte viele Male von diesem Jaguar, Bild, auf der einen Seite, von allem, was schön und angenehm war, und, auf der anderen, von allem, was Bosheit, Gefahr und Unordnung war. Ich kam dazu, es mit ihr zu treiben, in Träumen, vielleicht das Resultat eines Versuchs, den Arésio und ich als kleine Jungen unternommen hatten, mit dem zahmen Jaguar der Fazenda.]

---

<sup>536</sup> Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 299f.

<sup>537</sup> Ebd., S. 365.

<sup>538</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 145f.

Der Jaguar ist als ambivalentes Wesen verstanden: auf der einen Seite schön in seiner Geschmeidigkeit, auf der anderen Seite schlecht und grausam in seinem Raubverhalten. In seiner Kindheit, so sagt Quaderna, habe es auch einen domestizierten zahmen Jaguar gegeben. Hiermit ist darauf verwiesen, dass der Jaguar im Nordosten Brasiliens nicht nur ein mythisches Tier ist, sondern ein tatsächlich existierendes. Die große Bedeutung, die dem Jaguar in verschiedensten indigenen Kulturen Amerikas zukommt, ist davon ein Zeugnis. Auch Suassuna nimmt direkt und indirekt Bezug auf indigene Ursprünge des Jaguar-Kults. So sind die Synonyme, die er vielfältigst für den Jaguar findet, Hinweise darauf:

Aquelas pedras desiguais, brutas, gigantescas apesar de tudo, tinham, na sua desordem, o fascínio de um enigma ligado à Besta Bruzacã, à Vaca do Burel, ao Cavalo Misterioso, ao Dragão do Reino do Vai-e-Volta, à Iupriapa, enfim, a todas aquelas encarnações que a Onça-Malhada do Divino assumia em suas aparições, fosse no Sertão, fosse no Mar, fosse nas desaventuras narradas nos „folhetos“. Era uma Fera insaciável, sedenta do meu sangue, que tinha ali, naquelas pedras, seu Reino Encantado, e que me chamava a uma sagração perigosa, exigindo que eu me elevasse acima de mim mesmo. Eu sentia que algo de muito precioso, puro, perigoso e raro me seria instilado de uma vez para sempre, se eu tivesse a coragem de – enfrentando minha covardia, minha mesquinhez, minhas traições, a tentação da comodidade e da segurança – doar meu sangue à Fera da Encantação, à Onça do Divino, que o beberia, destruindo-me mas divinizando minha natureza para identificá-la com ela, nos termos do sermão do Padre Daniel.<sup>539</sup>

Jene ungleichen, rauhen, gewaltigen Steine hatten trotz allem in ihrer Unordnung die Faszination eines Rätsels, verbunden an die Bestie Bruzacã, die Kuh von Burel, an das Mysteriöse Pferd, an den Drachen des Reiches des Hin-und-Zurück, die Iupriapa, letztlich an alle jene Verkörperungen, die der Gefleckte Jaguar des Göttlichen in seinen Erscheinungen annahm, sei es im Sertão, sei es im Meer, sei es in den scheiternden Abenteuern, die in den Flugschriften erzählt werden. Es war eine unersättliche Bestie, durstig nach meinem Blut, die dort, auf jenen Steinen, ihr Verzaubertes Reich hatte, und die mich zu einer gefährlichen Ausblutung rief, fordernd, dass ich mich über mich selbst erheben solle. Ich fühlte, dass etwas sehr Wertvolles, Pures, Gefährliches und Rares mir ein für alle Mal zuteil werden würde, falls ich den Mut fände, – meiner Feigheit, meiner Mittelmäßigkeit, meiner Verrate, der Versuchung zur Bequemlichkeit und Sicherheit entgegentretend –, mein Blut an die Bestie der Verzauberung zu schenken, an den Jaguar des Göttlichen, der es trinken würde, mich zerstörend aber meine Natur vergöttlichend, um sie mit ihm zu identifizieren, in den Ausdrücken der Predigt Pater Daniels.

Bestie Bruzacã, aber auch Iupriapa sind indigene Bezeichnungen einer vagen mythischen Gestalt, die in der Ausarbeitung hier an die Bestie der Apokalypse zu gemahnen scheint. Die Iupriapa oder Hipupiara taucht in einem prominenten kolonialen Text von Frei Vicente do Salvador mit dem Titel „História do Brasil 1500-1627“ auf, aus dem hier vergleichend zitiert werden soll:

Na capitania de São Vicente, na era de 1564, saiu uma noite um monstro marinho à praia, o qual, visto de um mancebo chamado Baltasar Ferreira, filho do capitão, se foi a ele com uma espada e, levantando-se o peixe direito como um homem sobre as barbatanas do rabo, lhe deu o mancebo uma estocada pela barriga com que o derribou e, tornando-se a levantar com a boca aberta pera o tragar, lhe

---

<sup>539</sup> Ebd., S. 150f.

deu um altabaixo na cabeça com que o atordoou, e logo acudiram alguns escravos seus que o acabaram de matar, ficando também o mancebo desmaiado e quase morto, depois de haver tido tanto ânimo. Era este monstruoso peixe de quinze palmos de comprido, não tinha escama senão pele, como se verá na figura seguinte.<sup>540</sup>

In einem Holzschnitt von Pero Magalhães Gandavo aus der „História da Província de Santa Cruz“ von 1575 ist die Ipupriapa oder Hipupiara illustriert. Die mythische Personifikation ist also zugleich eine intertextuelle und intermediale Referenz an einen wichtigen Text (und seine Abbildung) der Kolonialzeit.<sup>541</sup> Zugleich ist in dem Zitat Suassunas an die Apokalypse gemahnt, an die Hure Babylon und ihr Gefolge. Ein Opfer an diese Gottheiten, so meint Quaderna, könne ihn vernichten und zugleich vergöttlichen, ihm ermöglichen, seine menschlichen Beschränkungen hinter sich zu lassen. In den Worten Pedro Beatos, des heiligen Ehemanns der Maria Safira, ist schlicht „Deus, essa outra fera“.<sup>542</sup> Gott, dieses andere Raubtier. Ist der Mensch ebenfalls ein Raubtier? Oder erinnert der Heilige hier an den Tod? Das Bild des Raubtieres bietet sich an in einer Welt, die von Gewalt beherrscht wird.

Os Quadernas são raça de onça: um Quaderna, num acesso de raiva ou de loucura, pode matar, despedaçar, degolar. Mas os Garcia-Barretos são raça de cobra, odeiam vinte, trinta, cinquenta, cem anos, o tempo que durar a vida!<sup>543</sup> [Die Quadernas sind von der Rasse der Jaguare: ein Quaderna, in einem Anfall von Wut oder Verrücktheit, kann töten, zerstückeln, enthaupten. Aber die Garcia-Barretos sind von der Rasse der Kobras, sie hassen zwanzig, dreißig, fünfzig, hundert Jahre, die Zeit, die das Leben dauert!]

So findet sich neben dem Jaguar auch die Kobra als „Totemtier“ ganzer Clans von Gewalttätern. In seiner synthetischen Bemühung alle Gegensätze in einer (imaginären) Welt zusammenzufassen, scheut Quaderna nicht davor zurück, den Jaguar und die Ipupriapa wie auch die Hundegestalt des Teufels zusammenzubringen, die für ihn allesamt schlicht Personifikationen des Bösen, des Geheimnisses und des Chaos sind:

É coisa sabida, Sr. Corregedor: ela é o Mal, o Enigma, a Desordem! Passa no Mar os seis meses do tempo de chuva. Durante esse tempo, tem duas ocupações: causa as tempestades e fica esperando, perto da Costinha, aqui na Paraíba, a chegada das Baleias, que ela sangra e devora como se fossem traíras ou Curimatãs. Aí, quando vem chegando Setembro, ela sai do Mar, soprando fogo pelas ventas, e vem para uma Furna de pedra perdida no Sertão. O fogo soprado pela respiração dela é que faz a seca! E ela aparece com muitas formas! (...) Naquele tempo, a Besta Bruzacã era conhecida pelos Índios como a Ipupriapa, ou Hipupiara. (...) Nesse dia, apareceu com cara de Cachorro, peitos de

<sup>540</sup> Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil 1500-1627*, São Paulo 1982, S. 74.

<sup>541</sup> Laura de Mello e Souza berichtet in ihrer Studie von verschiedenen Chronisten des 16. Jahrhunderts, die über Meeresungeheuer zu erzählen wussten, u.a. Knivet, Gabriel Soares und Gandavo (Mello e Souza, *O Diabo* (Anm. 239), S. 51.

<sup>542</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 310.

<sup>543</sup> Ebd., S. 310.

mulher, corpo e garras de Onça Malhada, motivo pelo qual eu acho que aquele era um dos dias em que ela já vinha para o Sertão: dizem que nessas horas sempre ela tem alguma coisa de Onça!<sup>544</sup>

Es ist eine altbekannte Sache, Herr Untersuchungsrichter: sie ist das Böse, das Rätsel, die Unordnung! Sie verbringt im Meer die sechs Monate der Regenzeit. Während dieser Zeit hat sie zwei Beschäftigungen: sie verursacht die Unwetter und wartet, nahe der Küste, hier in Paraíba, auf die Ankunft der Wale, die sie ausblutet und verschlingt, als wären es kleine Fische. Dann, wenn es September wird, kommt sie aus dem Meer, feuerspeiend durch die Winde, und sie kommt zu einer steinernen, im Sertão verlorenen Grotte. Das Feuer, geblasen durch ihre Atmung, das ist es, was die Trockenzeit ausmacht! Und sie erscheint unter vielen Formen! (...) In jener Zeit war die Bestie Bruzacã bei den Indianern als Iupriapa oder Hipupiara bekannt. (...) An diesem Tag erschien sie mit einem Hundegesicht, Frauenbrüsten, Körper und Klauen des Gefleckten Jaguars, Grund dafür, warum ich glaube, dass jener Tag einer der Tage war, an dem sie schon auf dem Weg in den Sertão war: man sagt, dass sie in diesen Stunden immer etwas von einem Jaguar hat!

Die Landschaft des Sertão hat das Böse zu einer Metamorphose gezwungen: aus dem Meeresungeheuer der Iupriapa wurde der Jaguar. Das Böse passt sich in seinen Erscheinungsformen an die Umgebung an, fügt sich ein in lokale mythische Welten und Geschichten. Die Umgebung mit ihren spezifischen Charakteristiken erzeugt gar die mythische Vorstellungswelt, denn, so erläutert Quaderna bald darauf, das Meer selbst sei die Iupriapa oder Bestie Bruzacã, die von der Erde auf die Welt gebracht worden sei.

Dizem eles que, num certo lugar da Terra, existe uma enorme Gruta, cuja entrada é feita de pedra coberta de musgo verde e veludoso. O Mar, Tigre verde-azul, foi parido pela Vaca arcangélica da Terra através dessa Gruta verde, e é por isso que às vezes a Terra dá esses poderosos mugidos, chamando o filho estranho e felino, de cabelos verdes nos momentos de perigo. Naquele dia, à medida que a nuvem estranha baixava, e se dirigia para a costa, as águas, embaixo dela, inchavam e se intumesciam. Começaram também a ferver, batendo com mais fúria ainda contra os Rochedos castanhos do morro. De repente, aquela inchação gigantesca das águas se fendeu, e Bruzacã fez aparecer no ar, surgindo das águas revolvidas e ferventes, sua maldita cabeça coroada! Ah, só quem já viu Bruzacã é que pode imaginar como são poderosas e aterrorizantes as formas que ela toma! São sete Chifres turvos e amolados, o Focinho peludo, a Corcova cerúlea! No cabelo espesso, uma Cabeleira de serpentes e conchas entrançadas! O olhar de Cobra e o corpo feito à semelhança de um corpo enorme de Touro branco! Era a Besta marinha, partejada pelos lombos diabólicos e sagrados do Mar! Seu olhar chamejava, ora amarelo, ora azul como um aço de Martelo! Ao fogo do sopro das suas Ventas, ferviam as águas em borbulhas de Enxofre envenenado. O peito era coberto pelo musgo nojento que suja e mancha as paredes do Inferno alumiado! As espáduas eram cobertas de malhas feridas cor de ferrugem e em cada uma das suas ancas verdes luzia uma estrela amarela, brilhando entre sargaços e a salsugem, entre ostras pegadas ao tronco, anoso e velho como um velho Rochedo extraviado!<sup>545</sup>

Man sagt, dass an einem bestimmten Ort der Erde eine enorme Grotte existiert, deren Eingang von Steinen gemacht ist, die von grünem und samtigem Moos bedeckt sind. Das Meer, grün-blauer Tiger, wurde von der erzensgleichen Kuh der Erde durch die grüne Grotte geboren, und deswegen gibt die Erde manchmal dieses mächtige Muhen von sich, den fremden und raubkatzenhaften Sohn rufend, mit grünen Haaren in den Momenten der Gefahr. An jenem Tag, gemäß der merkwürdigen Wolke, die hinabkam und sich gen Küste richtete, schwellen die Wasser unter ihr an und türmten sich auf. Sie begannen auch zu kochen, schlugen mit mehr Wut noch gegen die kastanienfarbenen Felsen des

---

<sup>544</sup> Ebd., S. 402f.

<sup>545</sup> Ebd., S. 406.

Hügels. Auf einmal brach jene gigantische angeschwollene Wassermasse und die Bruzacã ließ in der Luft, aus den umpflügten und kochenden Wassern steigend, ihren verdammten gekrönten Kopf auftauchen! Ah, nur wer die Bruzacã schon gesehen hat, kann sich vorstellen, wie mächtig und schrecklich die Formen sind, die sie annehmen kann! Es sind sieben dunkle und geschliffene Hörner, die behaarte Schnauze, der blaue Buckel! In dem dichten Haarschopf, eine Strähne von Schlangen und eingeflochtenen Muscheln! Der Blick einer Kobra und der Körper geformt mit Ähnlichkeit zu einem enormen Körper eines weißen Stiers! Es war das Meeresungeheuer, zur Welt gebracht aus den diabolischen und heiligen Lenden des Meeres! Ihr Blick flammte auf, mal gelb, mal blau wie der Stahl eines Hammers! Von dem Feuer, entfacht durch ihre Winde, kochten die Wassermassen in Blasen aus vergiftetem Schwefel. Die Brust war bedeckt mit einem ekelregenden Moos, das die Wände des erleuchteten Infernos beschmutzte und befleckte! Die Schultern waren bedeckt von wundartigen und rostfarbenen Flecken und auf jeder ihrer grünen Hüften leuchtete ein gelber Stern, brillierend zwischen Seetang und Salzkrusten, zwischen Austern, die an ihrem Oberkörper klebten, in die Jahre gekommen und heruntergekommen wie ein alter verlorener Felsen.

Erde und Wasser, so sind sie personifiziert und entstanden nach den Mythen. Dass das Meeresungeheuer gelbe Sterne auf grünen Hüften trägt und damit die Farben der brasilianischen Flagge wiedergibt, wird wohl kein Zufall sein. Dem Menschen bleibt nur „decifrar todo o Bicho deste Mundo“<sup>546</sup> [das ganze Tier dieser Welt entziffern]. Die ganze Welt ist ein Tier, ein lebendiges und belebtes Wesen. Die Analogien, Übersetzungen und Entsprechungen der Gottheiten und mythischen Wesen bzw. Personifikationen sind hier nebensächlich, da das belebte Wesen der Welt, die den Menschen umgibt, von allen Namen und Mythologien gleichermaßen erkannt wird. Die „Kulturtechnik der Götterübersetzung“, wie es Jan Assmann genannt hat, wird hier vollends ausgeschöpft.<sup>547</sup> Trotz der unterschiedlichen Benennungen und Erzählungen bleibt das Geschlecht der Figuren doch stets weiblich. Egal ob Jaguar, Bestie Bruzacã, Ipuipriapa, Morte Caetana, alle sind sie weiblich und lösen sexuelle Phantasien im Protagonisten Quaderna aus.

E aí eu olhei pra dentro do escuro da furna, e vi foi dois olhos de fogo olhando pra mim, e a musga ia tocando, e ia me chamando, e eu sabia que, se entrasse lá, aquela Onça ia deixar eu fuder ela, e a trepada minha ia ser tão danada de cachorro da molesta que eu ia morrer e ressuscitar três vezes, não mais como eu era, mas sim igual à Onça, ajuntado com ela numa fudida só pelo resto da vida, na trepada mais comprida e gozosa do mundo, uma trepada que não se acabava mais nunca e que durava enquanto o Sol e o sol da Onça durassem!<sup>548</sup>

Und da habe ich in das Dunkle der Grotte hineingeschaut, und was ich gesehen habe, waren zwei Feueraugen, die mich anschauten, und das Moos würde mich berühren, und würde mich rufen, und ich wusste, wenn ich da hineinging, würde jener Jaguar zulassen, dass ich es mit ihm treibe, und dieser mein Fick wäre so unglaublich, dass ich sterben würde und dreimal wiederauferstehen, nicht mehr wie ich war, aber genauso wie der Jaguar, mit ihr zusammen in einem einzigen Fick für den Rest des Lebens, in dem längsten und besten Fick der Welt, ein Fick, der niemals mehr aufhören würde und dauerte solange die Sonne und der Jaguar dauern!

<sup>546</sup> Ebd., S. 407.

<sup>547</sup> Siehe Jan Assmann, *Religio duplex. Ägyptische Mysterien und europäische Aufklärung*, Berlin 2010. Vgl. auch Assmann, „Translating Gods“ (Anm. 402).

<sup>548</sup> Suassuna, *Romance* (Anm. 494), S. 430.

Geradezu besessen scheint Quaderna in diesem Zitat an Geschlechtsverkehr mit dem dämonisch-göttlichen Jaguar zu denken, immer wiederholt er die einschlägigen Verben. Obwohl er diplomatisch zu Protokoll gibt, seine Muse sei der sowohl weibliche als auch männliche Sperber, ein weiteres mythisches Wesen – „Gavião macho-e-fêmea e sertanejo que me serve de Musa.“<sup>549</sup> [männlich-weiblicher Sperber des Sertão, der mir als Muse dient]–, so fällt es schwer, ihm diese Neutralität abzukaufen. Deziert scheint er fasziniert von einer animalischen Weiblichkeit. Die innere Faszination mit diesen Wesen wird wiederum in den äußeren Raum, in die mythische Landschaft des Sertão transponiert, – wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde –, die Quaderna in einer Vision als Jaguar erscheint:

No mesmo instante, dei um salto e um grito de terror: refletido no espelho, estava o vulto de uma Onça, na estrada! (...) Fiz das tripas coração, tomei coragem, resolvi desafiar o Destino e examinar a visagem. (...) O que acontecia era o seguinte: ou a Onça crescera e se tornara imprecisa no intervalo que decorreu entre a minha primeira olhada e a outra, ou então ela já era imprecisa, mesmo, e eu não me apercebera no primeiro momento. O fato, porém, é que, agora, eu via que a Onça era mesmo formada pelas pedras, o mato, as estradas, o Sol, de modo que, refletida no Espelho diabólico, eu estava envolvido por ela, colocado no próprio campo de pêlos de seu dorso.<sup>550</sup>

Im selben Moment sprang ich auf und schrie vor Schrecken: im Spiegel reflektiert war der Umriss eines Jaguars, auf der Straße! (...) Ich nahm mein Herz zusammen, fasste Mut, beschloss das Schicksal herauszufordern und die Vision zu untersuchen. (...) Was geschah, war das Folgende: entweder der Jaguar wuchs und wurde ungenau in dem Intervall, das zwischen meinem ersten Blick und dem anderen vergangen war, oder aber er war schon ungenau gewesen und ich hatte es nicht bemerkt im ersten Moment. Die Tatsache aber ist, dass ich jetzt sah, dass der Jaguar tatsächlich durch die Steine, den Wald, die Straßen, die Sonne gebildet wurde, so dass ich, reflektiert in dem diabolischen Spiegel, von ihm umgeben war, platziert auf dem Bereich seines felligen Rumpfes.

Die Landschaft formt in dieser Vision Quadernas einen Jaguar. Mehr noch: das Aufgehen des Jaguars in der Landschaft hat seine Größe und Macht zur Folge, so dass der Mensch Quaderna zum Winzling auf dem Rücken der Raubkatze wird. Die Vision steigert sich zu einer allegorischen Auslegung des menschlichen Schicksals, wie in den dann folgenden Zeilen ersichtlich wird:

Era uma Onça enorme e mal definida, leprosa, desdentada, sarnenta e escarninha, uma Entidade malfazeja que, ao mesmo tempo que me envolvia e tragava, era tragada, também, aos poucos, por um Buraco perigoso, oco e vazio, cheio de cinza. Enquanto era devorada pelo Buraco, ela erguia o rosto cego e maldoso contra a face do Tempo, que a crestava cada vez mais, encarquilhando e desfazendo em Pó, em cinza e em sarna, o que ainda lhe restava de sua vida demente e sem grandeza! Por entre os pêlos e chagas sarnentas dessa Onça-Parda, eu não via agora, mas sabia, com certeza, que errava a Raça piolhosa dos homens, raça também sarnenta e com grandeza, coçando-se idiotamente como um

---

<sup>549</sup> Ebd., S. 487.

<sup>550</sup> Ebd., S. 537.

bando de macacos diante da Ventania crestadora, enquanto espera a Morte à qual está, de véspera, condenada!<sup>551</sup>

Es war ein enormer und schlecht umrissener, lepröser, zahnloser, rüdiger und jämmerlicher Jaguar, eine Unglück bringende Entität, die während sie mich umgab und aufsog, zugleich auch aufgesogen wurde, langsam, durch ein gefährliches Loch, hohl und leer, voller Asche. Während sie von dem Loch verschlungen wurde, erhob sie das blinde und böse Gesicht gegen das Angesicht der Zeit, das sie stets mehr versengte, verschrumpelnd und zu Staub zerfallend, zu Asche und Räude, das, was ihr von ihrem blödsinnigen Leben ohne Größe geblieben war! Zwischen den Haaren und rüdigen Wunden dieses Dunklen Jaguars, sah ich jetzt nicht, aber wusste ich mit aller Gewissheit, dass die Flohrasse der Menschen herumirrte, eine ebenfalls rüdige Rasse mit Größe, sich idiotisch kratzend wie eine Affenbande vor dem versengenden Sturm, während sie den Tod erwartet, zu dem sie, vom Vorabend an, verurteilt ist!

Der Tod, dem die Kreatur Mensch von Anbeginn ausgeliefert ist, dem sie unweigerlich zugeführt wird, verschlingt den Jaguar, die Gottheit, auf der die Menschen hausen. Nichts scheint dem Nichts, dem Loch, zu entgehen. Doch belässt es der erzählende Quaderna nicht bei dieser apokalyptischen Schau, sondern formuliert einen Aufruf zur Transformation des Jaguars und damit der Gottheit in ein Wesen, das so göttlich ist, dass es dem Loch widerstehen kann. Nicht die Gottheit des Schicksals und des grausamen Todes, sondern eine andere Art der Gottheit, des Jaguars, muss dem Nichts widerstehen können, so hofft Quaderna. Inbrünstig ruft er aus:

„Meu Deus Sertanejo! Minha Onça Malhada, meu divino Jaguar de sangue, fogo e pedras preciosas! Eu não creio em nada! (...) Ó Onça-Vermelha do Pai! Ó Onça Negra do Encourado! Ó Onça Parda e Castanha do Filho! Ó Corça Branca! Ó Gavião de Ouro do Sol do Espírito Santo! É preciso que a Onça do Mundo – sarnenta, chagada e purulenta – se transfigure na Onça de Ouro Malhado, assentada, não mais sobre o Buraco vazio, devorador e cego da cinza, mas sim sobre o Lajedo firme e forte do Divino! (...)”<sup>552</sup>

„Mein Gott des Sertão! Mein Gefleckter Jaguar, mein göttlicher Jaguar des Blutes, Feuers und der wertvollen Steine! Ich glaube an nichts! (...) Oh Roter Jaguar des Vaters! Oh Schwarzer Jaguar des Gehörnten! Oh Dunkler und Kastanienfarbener Jaguar des Sohnes! Oh weißes Reh! Oh goldener Sperber der Sonne des Heiligen Geistes! Es ist nötig, dass der rüdige, verwundete und verkommene Jaguar der Welt sich in den Jaguar des Gefleckten Goldes verwandelt, sitzend, nicht länger auf dem leeren, verschlingenden Loch, blind vor Asche, sondern auf dem festen und starken Felsen des Göttlichen! (...)”

Doch wie genau diese Transformation vor sich gehen soll, bleibt offen. Die Apostrophe an das Göttliche scheint auf den performativen Charakter der Sprache zu setzen. Die veränderten Attribute, die der Jaguar-Gottheit zugeschrieben werden, die sprachlich ausgedrückt und ausgerufen werden, sollen die Gottheit verändern, eine Hoffnung umsetzen. Die Personifikation als sprachlich-rhetorische Trope hat, so ist im

---

<sup>551</sup> Ebd., S. 538f.

<sup>552</sup> Ebd., S. 558.

Laufe der Arbeit bereits deutlich geworden, einen ausgeprägten performativen Aspekt, der sich vor allem im Bereich religiöser Imagination erkenntlich macht.

## 6. Performativität und dramatischer Charakter

Die Personifikation als Figur ist von einer besonderen Performativität gekennzeichnet. Überdies ist die dämonische Weiblichkeit, die sich im Jaguar-Bild zeigt, die besondere Charakteristik der Personifikation(en) im Roman Suassunas und lässt sich in performatives Potenzial umsetzen. Dieser Sachverhalt der Morte Caetana lässt sich besonders gut an der Verfilmung des Romans „A Pedra do Reino“ für das Fernsehen beobachten. In der Besprechung dieser filmischen Umsetzung, in der die Todespersonifikation tatsächlich Leben gewinnt und performativ umgesetzt werden muss, soll die fünfte Hypothese meines Vorhabens argumentativ und anschaulich unterbaut werden.

Grundsätzlich ist die für den Sender *Globo* entstandene fünfteilige Miniserie sehr romangetreu entworfen. Die Struktur des Romans wird möglichst getreu filmisch umgesetzt und so beginnt der Film in seinen ersten eingespielten Sequenzen, dem Trailer, mit den einzelnen Karten eines Tarôt-Spiels, die ungeordnet ins Bild fallen. Die erste Szene des Films blendet dann eine Theaterbühne auf einem Dorfplatz ein, auf der eine Figur, die aus der *Commedia dell'Arte* zu stammen scheint – stark geschminkt, clowneske aber auch groteske Züge, ein dezidierter Irrealismus – den Erzähler gibt. Erst in der zweiten Szene ist derselbe Schauspieler zu sehen, allerdings in weniger verfremdeter, natürlicher Weise, im Gefängnis. So beginnt der Roman. Die vorgeschaltete Theaterbühne konstituiert jedoch bereits eine Art metatextuelle Referenz, auch einen selbstreferentiellen Kommentar über die Verfilmung kann man darin lesen. Der Protagonist und Erzähler gewinnt zugleich einen Kommentator dazu, der als Außenstehender und Inszenierender die Handlungen wiedergibt. In dann folgenden Flashback-Szenen wird der Einzug von kriegerischen Gestalten auf den Dorfplatz der Bühne gezeigt und schon findet sich der Zuschauer in der Gesellschaft der Morte Caetana wieder, die den toten Onkel Quadernas zu holen gedenkt. Zugleich werden also der Grund seiner Berufung vor Gericht und möglicherweise der Gefangennahme – das wird nie explizit gemacht – und die allbestimmende Präsenz der Todespersonifikation eingeführt. Wie ist nun diese Morte Caetana hier dargestellt? Goldene Flügel, langes

gelocktes Haar, rote Körperbemalung, mit einer verfremdenden Maske bis zur Nase, so präsentiert sich die Morte Caetana mit Zügen einer „femme fatale“ des *fin de siècle*; sie reißt den Mund auf, tanzt und schüttelt ihre Ketten und den knappen Strohhock, zeigt die Krallenhände, scheint keine Brüste zu haben, doch verändert sie sich plötzlich und trägt einen Totenkopf, tanzt aufreizend und aggressiv, mit stoßenden Hüftbewegungen. In der ganzen Filmsequenz begleitet sie Musik, die sie bereits vor ihrem plötzlichen Eindringen in die Szenerie ankündigt. Die Morte Caetana hat hier nichts von einer Raubkatze, gar einem Jaguar; die Krallen und schlagenden Flügel sind reine Accessoires und stören nicht wesentlich ihre menschliche Gestalt. Nach diesem fulminanten Auftritt verschwindet die Morte Caetana so plötzlich wie sie kam und die Erzählung setzt mit den Geschehnissen um den Tod des Onkels ein.

Im zweiten Teil der Miniserie werden wiederum der Trailer von den Spielkarten und die Theaterbühne auf dem Dorfplatz einführend gezeigt. In diesem Teil treten die beiden Freunde Quadernas auf, Clemente und Samuel. Quaderna erinnert sich an seine Zeit als Priesteranwärter im katholischen Seminar. In diesem Zusammenhang taucht die Morte Caetana zum zweiten Mal auf, etwa zur gleichen Zeit – nach ungefähr zehn Minuten Spielzeit – wie im ersten Teil der Serie. Reich geschmückt zeigt sie sich dieses Mal, mit Gold behangen, und nicht mehr rot, sondern blau angemalt. Ihre schlagenden Flügel sind nach wie vor kennzeichnendes Attribut. Hier tritt die Morte Caetana nicht mehr drohend, sondern aktiv handelnd auf. Ihre Schattenumrisse zeigen sie bei der sexuellen Inbesitznahme eines Körpers unter ihr. Während des Aktes streckt sie die Zunge weit raus und spielt damit, streckt ihre Brüste mit aufgerichteten Brustwarzen nach vorne und schreit laut, scheinbar lustvoll. Kurz nach dieser Szene erläutert Quaderna die Konzeption seines Katholizismus à la Sertão, der die Trinität Gottes um den Teufel und die Jungfrau Maria ergänzt. Weiblichkeit und Dämonentum sind in der Figur der Morte Caetana reflektiert. Die Vision eines diabolischen Reiters, geschildert im Roman, wird dann durch eingespielte Zeichnungen visualisiert, was den irrealen Charakter ebenso wie das mythische Wesen der Morte Caetana betont. Und weiter geht es in der rasanten Verkettung dämonischer Instanzen: Maria Safira wird eingeführt, Geliebte des Quaderna und besessen vom Teufel. Eine Frau der Abgründe – so wird sie genannt. Das faszinierende Element der dämonischen Weiblichkeit wird an dieser Figur deutlich. Wieder ist die Todespersonifikation in leicht abgewandelter Form zu sehen. Sie hat nun wieder rote Haut, eine dunkelgefärbte Augenpartie, Schmuck, Krallen, aber keine Flügel. Sie zeigt viel nackte Haut, die Brüste liegen frei, nur der knappe Strohhock

bedeckt ihren Unterleib, mit einer ausgestreckten Zunge und aufgerissenen Augen grenzt sie ans Monsterhafte. In dieser Szene sind ihre Haare unkenntlich gemacht, streng zusammengenommen und ebenso rot eingefärbt wie der restliche Körper. Nach diesen bedrohlichen und dämonischen Momenten kündigt sich am Ende dieses zweiten Teils die Gerichtsverhandlung an. Der Richter verkündet, „alles“ werde bestraft.

Im dritten Teil der Serie beginnt die Gerichtsverhandlung. Doch auch hier, nach etwa zehn Minuten, taucht geradezu pünktlich die Morte Caetana auf. Unverändert wie in ihrer letzten Aufmachung richtet sie sich hier unmittelbar an den Protagonisten Quaderna. Quaderna ist voller Angst und doch gelingt es ihm ihrer Prophezeiung in Feuerschrift zu folgen, die ihm Verzweiflung und ewige Verdammnis durch ein blutiges Schicksal prognostiziert. Die Feuerbuchstaben sind nur in Ansätzen zu lesen, aber indem Quaderna laut ausspricht, was ihm verkündet wird, wird die Botschaft hörbar und damit wahrnehmbar gemacht. In der Gerichtsverhandlung erlebt Quaderna noch einmal eine Vision der Morte Caetana, die ihm und dem Zuschauer mit der Totenmaske sichtbar wird.

Im vierten Teil der Verfilmung wird nach dem Trailer direkt in die Gerichtsverhandlung gewechselt. Die Morte Caetana hat hier nur einen kurzen und ziemlich späten Auftritt in abrupt einsetzenden Flashbacks. Das gilt ebenso für den fünften und letzten Teil. Als der Mörder des Onkels offenbart wird, schlägt sie nieder als Komet und zeigt sich mit einem Totenkopf. Verstrickt ist dieser Tod in Schuld- und Gesetzeszusammenhänge.

Auffällig ist die starke Präsenz der Morte Caetana in der Verfilmung. In den ersten Teilen der Miniserie tritt sie stets zum gleichen Zeitpunkt auf, und zwar relativ früh. In jedem einzelnen Teil hat sie ihren Auftritt. Sie ist in der Verfilmung zu einer wichtigen Figur geworden, wichtiger noch als im Roman, in dem sie begleitet und ergänzt wird durch mythische Wesen wie das Tier Welt oder die verschieden benannten und beschriebenen Jaguar-Gottheiten oder apokalyptisch-koloniale Wesen wie die Bestie Bruzacã. In der Serie sind diese intertextuellen Ausschweifungen und mythischen Synonyme vermieden; die Morte Caetana umfasst alle diese Wesen in sich. Überdies ist sie wesentlich realistischer und menschlich-weiblicher umgesetzt als in den epischen Beschreibungen. Kein Raubkatzenrücken, keine wahrhaft tierischen Züge, sondern allenfalls animalische Wesenszüge, die sich in Accessoires und Verhalten zeigen, eignen ihr. Das zeigt einen wesentlichen Unterschied in der literarischen oder visuellen Ausgestaltung der Figur der Personifikation auf. Irreale Züge sind visuell schwieriger

umzusetzen, ohne in Kategorien wie Monster oder Alptraumwesen zu verfallen. Eine Vereinfachung der Figur ist visuell dringend geboten, sonst verliert sich die Gestalt in der Vielzahl ins Unerkennliche. Zugleich ist der dominante Charakter der Personifikation ersichtlich, die aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit von anderen Figuren diese zu dominieren scheint; andere verblassen neben ihr. Daher taucht sie in der Serie immer nur plötzlich und kurz auf, um ihren Einflussbereich zeitlich zu begrenzen. So wird die Morte Caetana auf der einen Seite sehr dominant und präsent, da sie filmisch und performativ so gut umsetzbar ist, auf der anderen Seite aber erfährt sie eine Vereinfachung und Unmittelbarkeit, die auch hier die Grenze zur mythischen Figur verwischen lässt. Ihre betonte Erotik, die aber eher menschlich als übermenschlich daherkommt, unterstützt den Eindruck einer missglückten Repräsentation abstrakten Gehalts. Hier ist alles konkret, keine abstrakte Idee wie die des Todes lässt sich erahnen. Das entspricht Tendenzen des Romans, die allerdings in der literarischen Vorlage durch die Komplexität der Verweise und durch die rein sprachliche Ausgestaltung nicht gänzlich umgesetzt sind. So gibt es etwa keinen Holzschnitt der Morte Caetana im Roman; sie bleibt bei Suassuna ein rein sprachlich umgesetztes Wesen.

In Bezug auf meine Hypothesen sind diese Beobachtungen über die gegensätzliche medial bedingte Umsetzung der Morte Caetana insofern von Bedeutung, als dass der Differenz-Charakter der Personifikation des Todes von einer literarischen Umsetzung abhängig zu bleiben scheint. Eine visuelle Darstellung unterläuft hier im bewegten Bild den abstrakten Gehalt der Figur. Zugleich existieren aber visuelle Personifikationen zuhauf, die durchaus Ideen zu verkörpern und darzustellen in der Lage sind. Eine Justicia oder eine Frau Welt sind bildlich umgesetzt worden. Allerdings sind die literarischen Ausgestaltungen eher von den Bildern ausgegangen als andersherum (vgl. Kap. III, S. 64ff). Im Bild ist die Personifikation ein Sinnbild, das mit klar zugeordneten und sinnbehafteten Attributen ausgestattet sein muss. Eine Waage steht so für den abstrakten Gehalt der Gerechtigkeit der Justicia. Der Morte Caetana jedoch fehlen solche sinnbehafteten Attribute. Außerdem ist eine Personifikation im bewegten Bild etwas gänzlich anderes als eine Personifikation im unbewegt-statischen Gemälde oder Holzschnitt. Der abstrakte Gehalt ist fragil und im Roman Suassunas weist die Morte Caetana tendenziell auf eine mythische und konkrete Gestalt. Diese Ambivalenz der Figur zeigt sich besonders deutlich in der Verfilmung. Die Intertextualität trägt wesentlich zu einer Komplexität der literarischen Vorlage bei, die nur schwerlich in den Film umsetzbar ist; in einem solch intertextuellen Raum findet die Morte Caetana

Bezüge in anderen (mythischen) Figuren, wie bereits gezeigt wurde. Auch habe ich auf das Schreiben der Morte Caetana hingewiesen. Durch dieses Schreiben verbindet sich die Figur der Personifikation mit einem selbstreferentiellen Kommentar. Der selbstreferentielle Charakter des Romans, der durch diese Szene der schreibenden Morte Caetana versinnbildlicht wird, wird strukturell in der Intertextualität umgesetzt.

## 7. Intertextuelle Bezüge

Die intertextuellen Bezüge in diesem Roman sind vielfältig. Es sind der Bezüge so viele, dass es meiner Ansicht nach nicht zielführend ist für das Verständnis des Romans, sie alle aufzuzählen und nachzuweisen.<sup>553</sup> In erster Linie geht es darum, die Motivation der grundlegend intertextuellen Gestaltung des Romans zu erläutern und dann, in einem zweiten Schritt, die wichtigsten Referenzen erklärend zu benennen. Die Intertextualität als solche steht in einem engen Zusammenhang mit einem selbst-referentiellen Aspekt dieses Textes, der sich bereits in der schreibenden Morte Caetana manifestiert hat. Die dritte Hypothese, eingangs genannt, ist damit hier die zu entwickelnde Idee. Um die Bedeutung der Intertextualität dieses Romans herauszustellen und zu erklären, ist es nötig, auf den Kontext des Schaffens Ariano Suassunas einzugehen, nämlich auf das von ihm mitbegründete *movimento armorial* bzw. „Bewegung der Heraldik“, das weiter unten näher beschrieben wird. Wie Ray Güde-Mertin in ihrer Studie zu Suassuna zeigte, sind die Intertextualität und dabei insbesondere der Bezug auf populäre Literatur als ein Versuch der nationalen Erfindung und Einschreibung in einen Kanon zu verstehen. Für den „Don Quijote“ von Cervantes, ein Intertext des Romans Suassunas, wurde durch Nabokov etwas Ähnliches festgehalten. Die „strukturellen Kunstgriffe“ beider Romane sind in der Mehrzahl einem intertextuellen Verfahren zu verdanken. Nabokov nennt die folgenden zehn Verfahren: 1. Bruchstücke alter Balladen, 2. Sprichwörter, 3. Spiel mit Worten: Alliterationen, Wortspiele etc., 4. dramatischer Dialog, 5. pseudopoetische Beschreibungen der Natur, 6. der erfundene Historiker Sidi Hamet, 7. die *novella*, 8. das arkadische Thema, 9. das Ritterthema, 10. das Mystifikationsthema, oder seelische

---

<sup>553</sup> Vielmehr könnte hier von einem tatsächlichen „movimento plagiocrópico da literatura“ gemäß Haroldo de Campos die Rede sein. Für diesen Literaturtheoretiker verbindet sich mit einer solchen strukturellen Intertextualität, wie sie auch bei Goethes *Faust* zu sehen ist, eine nicht-lineare Auffassung von Literatur und -geschichte. Siehe Haroldo de Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo 1981/2008.

Grausamkeit bzw. grausam-burlesker Spaß.<sup>554</sup> Wenigstens die Punkte 1, 2, 6, 7, 8 und 9 sind unmittelbar mit der intertextuellen Ausrichtung verbunden. Für den Roman Suassunas gelten alle hier genannten strukturellen Kunstgriffe außer dem arkadischen Thema. Damit gelten auch für den nordostbrasilianischen Roman die wesentlichen Momente eines intertextuellen Verfahrens: es werden Bruchstücke alter Balladen eingesetzt, Sprichwörter und Redewendungen finden Anwendung, es werden Wortspiele unternommen und dramatische Dialoge eingefügt – Suassuna ist wie Cervantes im eigentlichen Sinne ein Dramatiker –, es werden pseudopoetische und vor allem mythische Beschreibungen der Natur vorgenommen, es gibt die zentrale Figur des Untersuchungsrichters, der eine vergleichbare Rolle wie der erfundene Historiker Sidi Hamet spielt, nämlich eine vorgeblich objektive, es werden äußere Episoden aus der Populärliteratur eingefügt, das Ritterthema und schließlich das Mysti-fikationsthema werden verhandelt, das in blutigen Menschenopfern und messianischen Verblendungen zum Ausdruck kommt.

Neben der strukturellen und gewissermaßen „ideologischen“ Bedeutung der Intertextualität, verbunden mit dem *movimento armorial*, müssen konkrete Referenzen wie die zum „Don Quijote“ erläutert werden. In einem solchen zweiten Schritt sollen folglich die wichtigsten intertextuellen Referenzen benannt werden. Dazu gehören zweifelsohne die Populärliteratur mit ihren Teufelsdarstellungen im weitesten Sinne und die Ritterromane, vor allem der „Don Quijote“ von Cervantes. Natürlich sind auch Autoren wie Homer und brasilianische Autoren wie Cruz e Sousa oder Castro Alves in den Roman eingeflossen, aber nur an vereinzelt Stellen und nicht so durchgehend und strukturell wie die hier zuvor genannten Intertexte.

### **Das „Movimento Armorial“**

Das sogenannte „Movimento Armorial“, also in etwa „Bewegung der Wappen und Insignien“ oder „Bewegung der Heraldik“, wurde von Ariano Suassuna 1970 bei einem Konzert in Recife, der Hauptstadt des nordostbrasilianischen Bundesstaates Pernambuco, öffentlich ausgerufen.<sup>555</sup> Eine Literatur, die als „armorial“ oder „heraldisch“ zu bezeichnen sei, müsse sich durch emblematischen Sprachgebrauch

---

<sup>554</sup> Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Cervantes „Don Quijote“*, Frankfurt a.M. 1985, S. 63ff.

<sup>555</sup> Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, São Paulo 1999, S. 21. Und Ray-Güde Mertin, *Ariano Suassuna: Romance d'a Pedra do Reino. Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat*, Genève 1979, S. 98. Siehe auch Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 111.

kennzeichnen lassen, durch „eine plastische, bildhafte Sprache, mit starkem visuellen Charakter, in der Farben und Metalle eine wichtige Rolle spielen.“<sup>556</sup> Dieser Sprachgebrauch lasse sich von abstrakter Sprache abgrenzen.<sup>557</sup> Der Ausdruck „emblematisch“ verweise überdies auf die Emblemik des 16. und 17. Jahrhundert und damit auf das spanische Barockzeitalter, dem Suassuna eine Ähnlichkeit mit der brasilianischen Kultur unterstellt, so Mertin.<sup>558</sup> Ariano Suassuna verwendet aus eben diesen Gründen Holzschnitte in seinen literarischen Publikationen. Der Nordosten Brasiliens wird hierbei als die genuine Region und Heimat der armorialen Kunst gesehen. Da hier Volkskultur und iberisch-koloniale Einflüsse besonders nachhaltig erhalten seien, könnten Künstler wie Suassuna aus dem Vollen schöpfen für ihre originell brasilianische, volkstümlich inspirierte und visuelle bzw. intermediale Produktion, so die Theorie.<sup>559</sup>

Das Theater spielt eine besonders wichtige Rolle in dieser Konzeption von Kunst. Populär, mit volkstümlichen Traditionen, intermedial, partizipativ, ist es vorerst die bevorzugte Ausdrucksform auch für Suassuna:

Para a transposição das fontes populares rurais ao mundo urbano letrado, o teatro parece o veículo por excelência, não só por ser privilegiado pelo projeto estético armorial mas, também, como intermediário entre a oralidade do espetáculo e a fixação do documento escrito.<sup>560</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg, so zeigt Ligia Vassallo weiter, setzt in Brasilien eine intensiviertere Beschäftigung mit einer eigenen brasilianischen, abgegrenzten Identität ein; in dieser Zeit gründet sich 1945 das Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), das sich mit der lokalen bzw. regionalen Kultur auseinandersetzt. 1953 geht die Kompanie auseinander, 1960 gründet sich das Teatro Popular do Nordeste, an dem Suassuna ebenfalls beteiligt ist. Das Movimento Armorial schließt sich an diese

---

<sup>556</sup> Mertin, *Ariano Suassuna* (Anm. 555), S. 100.

<sup>557</sup> An dieser Stelle schließt sich natürlich unweigerlich die Frage an, was eine solche Absage an die abstrakte Sprache für die Trope der Personifikation bedeutet. Die ausgeprägte Visualität der Morte Caetana und das performative Potenzial der Personifikation sind bereits festgestellt worden und fügen sich in das ästhetische Programm, das Suassuna hier vorschlägt. Der abstrakte Gehalt einer Todespersonifikation wird dagegen als Idee gedacht, aber sprachlich konkret umgesetzt. Insofern wäre die Personifikation eine durchaus typische Figur für Suassunas Vorhaben. Auf der anderen Seite zeigt sich an ihr, dass der abstrakte Gehalt der Sprache von dem konkret-bildlichen nicht gänzlich zu unterscheiden möglich ist. Daher halte ich eine Absage an die Abstraktheit der Sprache in der letzten Konsequenz für illusionär, wie sich im ganzen Rahmen meiner Arbeit mit ihrem sprachkritischen Fokus zeigt.

<sup>558</sup> Mertin, *Ariano Suassuna* (Anm. 555), S. 98.

<sup>559</sup> Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 111f. Siehe auch Micheletti, „Memória“ (Anm. 523).

<sup>560</sup> Ligia Vassallo, *O Sertão Medieval. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro 1993, S. 28.

Gründungen an.<sup>561</sup> Neben der Intermedialität ist auch die Intertextualität kennzeichnend für den Roman Suassunas, wie bereits gezeigt wurde. Wie fügt sich diese Zitierwut in das „movimento armorial“ ein?

Ray-Güde Mertin gibt im Titel ihrer Studie einen ersten Hinweis: „Ariano Suassuna: Romance d’a Pedra do Reino. Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat“. Die Intertextualität mit der Volksliteratur fügt sich gut in den Anspruch der Bewegung, die Populärkultur in die Kunst einzubeziehen, die Grenzen zwischen Hoch- und Volkskultur aufzulösen. Für die Zitatmenge aus den Texten der Hochliteratur gilt nicht nur der Wunsch einer Auflösung der Grenzen, sondern auch ein durchaus nationalistisches und regionalistisches Interesse, sich mit Eigenheiten und Originalität in einen universalen Kanon einzuschreiben. In den Worten Quadernas wird deutlich, dass er ein klassisches und demnach vollständiges, einheitliches Werk schaffen wolle, was seiner ganz eigenen Logik gemäß die Integration alles bereits Gewesenen bedeutet. Ray-Güde Mertin unterstreicht allerdings zu Recht an dieser Stelle, dass diese klassizistische Bestrebung im Text selbst ironisch unterlaufen wird, denn Quaderna drückt sich vor allem in der Gerichtsverhandlung so schwer verständlich aus, mit einer Unzahl an Zitaten, um die Wahrheit zu verschleiern und falsche Fährten zu legen.<sup>562</sup> Insgesamt ist zu konstatieren, dass die Zitate zur historischen Kontextualisierung und Legitimation der Erzählung dienen. Der Glaube an einen bestehenden Kanon ist hier noch scheinbar unangefochten.<sup>563</sup> Allerdings steht dieser Kanon in einem Zusammenhang der Aneignung und Veränderung, was Suassuna als charakteristisch für bestimmte Epochen und Kulturen ansieht, wie das Mittelalter und Barock in Europa, zu dem er wiederholt Parallelen gezogen hat. Maria Aparecida Lopes Nogueira zitiert Suassuna folgendermaßen:

Aliás é um engano que vale a pena retificar: os intelectuais das classes médias urbanas julgam que queremos, na Arte, “restaurar a Idade Média”, o que, a ser verdadeiro, seria, de nossa parte, uma tolice, por ser, além de ridículo, impossível. O que aparece de Medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, em nossa Música, em nossa Tapeçaria, em nossa Gravura armorial, é originado daquilo que o povo pobre do Brasil, mesmo nas grandes cidades como o Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no Sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui suas características próprias, mas isso se aplica, também, à Idade Média européia, onde, apesar da unidade geral, há distinções entre a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica. Esta, aliás,

---

<sup>561</sup>Ebd., S. 23ff. Ariano Suassuna nimmt ab 1946 am TEP unter dem Dramaturgen Hermilo Borba Filho teil (Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 93).

<sup>562</sup> Mertin, *Ariano Suassuna* (Anm. 555), S. 126.

<sup>563</sup> Siehe ebd.

prolongou-se tanto, que um dramaturgo como Gil Vicente, cronologicamente já pertencente à época de transição da Renascença para o Barroco, tem suas peças muito mais ligadas àquilo que o povo português tinha de enraizadamente medieval.

De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à Cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da Cultura medieval ibérica. Lá, foram os Povos chamados de “bárbaros”, que, ao reinterpretar e recriar a Cultura greco-romana, criaram a Cultura medieval. Aqui, foram os Povos negros e vermelhos – significativamente também chamados “bárbaros” – que, ao recriar a Cultura barroco-ibérica (...), deram origem à Cultura brasileira, a qual, principalmente entre o Povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que, à falta de uma palavra melhor, nós chamamos de medieval.<sup>564</sup>

Und zum Barock äußert Suassuna sich ebenso löblich:

Eu acho o barroco uma coisa muito importante para o Brasil. Na minha visão, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseia-se no barroco ainda hoje. Normalmente a palavra barroco é usada no sentido pejorativo. Para mim não é. A grande coisa do barroco é que ele é um estilo de arte e uma visão de mundo, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. É a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Por isso mesmo ele tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos.

Eu sou religioso também, daí minha atração por isso. Mas não se esqueça de que esse lado religioso do barroco tem sua contrapartida nisso que eu estava chamando de estilo picaresco. Eu não gosto muito do auto sacramental. Eu gosto mais do auto na linha vicentina, onde se une o pensamento religioso e uma visão cômica e satírica. Até se corrige esse excesso de idealismo por um riso realista, do mesmo jeito que acontece no Quixote, que é um sujeito idealista: Sancho o chama para a terra de vez em quando. [É também] uma forma de religião que não deixa de lado a luta social, inclusive. Porque isso é muito presente nos autos de Gil Vicente.<sup>565</sup>

In diesem Zitat weist Ariano Suassuna selbst auf drei wichtige intertextuelle Referenzen für seinen Roman: das Theater von Gil Vicente, den Ritterroman von Cervantes und die Pikareske. Zu diesen soll im Folgenden Genaueres gesagt werden.

### ***Autos und Populärliteratur***

Unter Populärliteratur ist im Nordosten Brasiliens u.a. die „literatura de cordel“ gefasst, eine Art Flugschriften-Literatur, die an einer Kordel aufgehängt auf den Märkten verkauft wird – daher der Name, wörtlich übersetzt „Literatur der Kordel“. Des Weiteren muss hier an die Teufelsdarstellungen der geistlichen Spiele, etwa eines Gil Vicente oder José de Anchieta, gedacht werden, sowie an einen Roman wie den des *O Judeu* aus dem 17. Jahrhundert – all dieses iberische Quellen aus der Kolonialzeit.<sup>566</sup>

Aus der *literatura de cordel* zitiert Suassuna wörtlich, ebenso wie er Balladen und volkstümliche Gesänge wiedergibt. Episoden rund um den Teufel in Hundegestalt sind

---

<sup>564</sup> Suassuna zitiert in Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 91f.

<sup>565</sup> Suassuna zitiert in Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 101f.

<sup>566</sup> Siehe Antônio José da Silva (*O Judeu*), *Diabinho da mão furada*, São Paulo 2006. *O Judeu* lebte von 1705 bis 1739; die Erzählung wurde erst 1861 verlegt. In dem Text ist der Ich-Erzähler den Versuchungen eines spaßigen Teufels ausgesetzt, der ihn zu Vergnügungen und Bequemlichkeiten verführen will. Das hier präsentierte Teufelsbild kann als exemplarisch für die Zeit angesehen werden.

ein Beispiel für die Integration der Flugschriften-Literatur. Ebenso spielen Dichter und Sänger solcher Episoden in dem Roman eine Rolle, wie der Dichter Lino Pedra-Verde etwa. Das Einfügen von gereimten Erzählungen und Gedichten ist ebenfalls dem Einfluss der *literatura de cordel* geschuldet. Für mein Interesse sind jedoch die populären Teufelsdarstellungen am entscheidendsten, die kritisch besehen werden, so ist bereits in vorvergangenen Kapiteln gezeigt worden.

Der clowneske Teufel ist nun auch in den *autos* oder den geistlichen Spielen der Kolonialzeit eine bestimmende Figur. Es ist jedoch kein Zufall, dass Suassuna auf Gil Vicente, den portugiesischen Schreiber solcher Stücke, und nicht auf den Jesuiten José de Anchieta verweist. Warum? In den *autos* des Gil Vicente ist ein sehr volksnaher Teufel umgesetzt, d.h. seine Merkmale sind der Volkskultur und damit einer komischen Dimension der Personifikation des Bösen verwandt. Im „Auto da Barca do Inferno“ von 1517 – also auch wesentlich früher als die Texte Anchieta – tritt ein Teufel auf, der die Hierarchien der Gesellschaft auf den Kopf stellt und sich gewitzt zeigt. Obwohl ich auch in den geistlichen Spielen des Anchieta Ambiguitäten nachgewiesen habe, sind diese Texte natürlich Instrumente der Katechese und Gegenreformation gewesen und damit klaren strategischen Zielen untergeordnet gewesen. Suassuna zeigt sich durch den gewitzten Teufel beeinflusst, dessen Potenzial als Personifikation des Bösen er ohnehin als begrenzt ansieht; der Teufel in seinem Werk kommt vielmehr dem Pikaro nahe, über den bald gesprochen werden soll. Doch zunächst zu den christlichen Einflüssen, die sich in Suassunas Werk und im hier untersuchten Roman zeigen.

### ***Das geistliche Spiel Ariano Suassunas***

Das Theater Suassunas zeigt sich beeinflusst von der Gattung des geistlichen Spiels. Im Roman, der bisher im Zentrum dieser Arbeit stand, sind die Personifikationen weniger konventionell; im Theater aber zeigt sich eindringlicher die Tradition bzw. die konkreten Intertexte. Daher soll hier kurz auf das Theater Suassunas eingegangen werden. Mit nachdrücklich komisch-satirischen und populären Tönen ist etwa das Theaterstück „Farsa da Boa Preguiça“ (1961/64) in Form und Inhalt den geistlichen Spielen Anchieta äußerst ähnlich. Teufel mit Namen wie Fedegoso, Quebrapedra und das satanische Weib Cancachorra erinnern an Guaixará und Kumpanen. Assoziationen mit Tieren wie der Fledermaus und dem Stier sind ebenfalls schon in Anchieta Texten verwirklicht. Der Struktur eines geistlichen Spiels folgend, endet Suassunas Stück mit einem moralischen Appell, den er allerdings ironisch-parodisierend durch die Worte

„Vamos, então, à moralidade!“<sup>567</sup> [Also kommen wir zur Moralität!] mit einer gewissen Leichtigkeit versieht. Trotzdem: nach zahlreichen dämonischen Eskapaden werden die bösen Menschen in die Hölle, schließlich dann doch „nur“ ins Fegefeuer verbannt, und die guten, armen Leute kommen davon. Während auf der Erde das Leben weitergeht als ein solcher Kampf zwischen Gut und Böse, so können sich im Himmel der Erzengel Michael, Jesus Christus und der Heilige Petrus zufrieden mit dem Ausgang des Abenteuers zurücklehnen. Wie wäre Anchieta Erfolg nachdrücklicher zu bezeugen als mit einer solchen Kontinuität des geistlichen als populären Spiels?

Da die Dämonen in sich ambivalent sind, sind sie vielmehr Subjekte als Personifikationen. Als Subjekte sind bevorzugt Schelmen eingesetzt, die wiederum selbst von Ambivalenz gekennzeichnet, aber eher typenhaft angelegt sind. Andere Stücke, wie „A Pena e a Lei“ von 1959, sind als reine Komödien zu bezeichnen. Christliche Referenzen finden sich trotzdem, besonders im dritten Akt. Das *teatro de mamulengo*<sup>568</sup>, an das dieses Stück angelehnt ist, wird als *theatrum mundi* inszeniert: „Não é Deus o dono do mamulengo?“<sup>569</sup> [Ist nicht Gott der Herr über die Puppenspieler?] Diesen dritten Akt betitelt Suassuna auch als „Auto da virtude da esperança“ [Auto von der Tugend der Hoffnung]. Auch die gesellschaftskritischen Töne, die hier anklingen, sind durchaus an Anchieta zurückzubinden, der ja bereits in den Bezeichnungen seiner Teufel auf politische Verhältnisse Bezug nimmt. Dieser Akt spielt sich in seiner Gänze im Himmel ab und versammelt alle Figuren als Verstorbene. Sie sind allesamt einen lächerlichen Tod gestorben, so wie sie mehr schlecht als recht gelebt haben. Gerade deswegen ist die Hoffnung der hier exaltierte Wert oder Tugend. In dem wohl bekanntesten Stück Suassunas, „Auto da Compadecida“ von 1955, treten die obligatorischen Dämonen erst ganz zum Schluss auf: als Ankläger im Tribunal des Fegefeuers. Nachdem die Abenteurer João Grilos und Chicós letztlich zum Tode aller *dramatis figurae* geführt haben, ziehen sie allesamt in den Himmel ein, allerdings erst durch die „Gnadenvolle“ (Compadecida), Mutter Gottes, die ihnen ihre sündigen Vergehen vergibt.<sup>570</sup> Die betont machtvoll-gütige Position der Jungfrau Maria findet sich ebenfalls bereits bei Anchieta verwirklicht, allerdings eher in der Lyrik, persönlicher gefärbt, als im Drama.

<sup>567</sup> Ariano Suassuna, *Farsa da Boa Preguiça*, Rio de Janeiro 1964, S. 331.

<sup>568</sup> Das „teatro de mamulengo“ ist ein volkstümliches Puppentheater.

<sup>569</sup> Ariano Suassuna, *A Pena e a Lei*, Rio de Janeiro 2005, S. 99.

<sup>570</sup> Siehe Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro 1986. Eine Miniserie mit demselben Titel wurde 1999 für Globo produziert und ausgestrahlt.

### ***Christliche Quellen und Einflüsse***

Zu den religiösen Quellen der inspirierenden Intertexte gehören neben der Bibel – deren Apokalypse und Figur der Hure Babylon schon genannt wurden – auch die Schriften Teresa von Ávilas, insbesondere ihre „Seelenburg“, die bereits in dem Kapitel zur literarischen Welt der Hilda Hilst als Topos aufgetaucht ist. Maria Aparecida Lopes Nogueira weist auf den Zusammenhang zwischen der Suche nach der mythischen Burg oder des Schlosses von Quaderna und dem Topos der Heiligen Teresa, für die die Seele des Menschen die mystische Burg darstellt, die allen in spiritueller Arbeit zu erobern obliegt.<sup>571</sup> Im Abschnitt über die mythische Landschaft des Sertão hatte ich bereits festgehalten, dass die Landschaft als Makro- und Mikrokosmos funktioniert, als Bild der Welt und der Seele zugleich. In der Hoffnung auf eine Monarchie, einen König und ein Schloss, das auf den Steinen der Pedra Bonita errichtet werden soll, spiegelt sich wiederum das Bedürfnis der menschlichen Seele nach Schönheit und Sinn, die sie in der Phantasie und der Kunst zu träumen auszuleben in der Lage ist.

Die Tendenzen zur Allegorisierung, die der Roman Suassunas aufweist, sind in gewisser Weise auch im sebastianistischen Kontext zu sehen. Die Figur des Erlösers, der „encoberto“, also verzaubert und unerkant ist, muss durch die Allegorese erkannt werden. Hierin steht Suassuna einem Antonio Vieira (1608-1697) näher als José de Anchieta und doch sind gerade die geistlichen Spiele mit ihrer spezifischen und wichtigsten Ausprägung als Fronleichnamsspiele der sakramentalen Logik, letztlich dem allegorischen Verfahren geschuldet. So schreibt Alcir Pécora über Vieira: „Enfim, esse lugar misterioso implica que o transcendente sacramenta determinados objetos do mundo sensível com a sua presença, a qual, porém, essencialmente, permanece invisível. (...) A máxima definição de nitidez do transcendente, no plano do sensível, é enquanto encoberto, nunca enquanto totalmente visto ou completamente conhecido. Este é o ponto barroco e veiriano por excelência: o lugar básico que fundamenta e interpreta as suas tópicas retórico-teológicas.“<sup>572</sup> Und dieser „encoberto“ erster Klasse ist Dom Sebastião, auch für Antonio Vieira, den Jesuitenprediger Brasiliens. So vermischen sich bereits im jesuitischen Denker die sakralen und profanen Bezüge der allegorischen oder sakramentalen Auslegung. Die allegorischen Momente, die in

---

<sup>571</sup> Nogueira, *Ariano Suassuna* (Anm. 493), S. 103.

<sup>572</sup> Pécora, *Teatro do Sacramento* (Anm. 216), S. 105.

Suassunas Roman immer wieder zu entdecken sind, mögen in ihrer Gesamtheit einer christlichen Tradition entstammen.<sup>573</sup>

### ***Pikareske***

Quaderna, der Protagonist, kann selbst als eine allegorische Figur begriffen werden. Nicht zufällig ist Quaderna dem Sternzeichen des Zwillings zugeordnet, das auch mit Merkur und Hermes dem Götterboten assoziiert wird und in erster Linie durch seine Widersprüchlichkeiten geprägt wird. Das Symbol dieses Sternzeichens beinhaltet zwei parallele vertikale Linien, welche die Zweigesichtigkeit des Zwillings wiedergeben sollen, und jeweils ober- und unterhalb dieser Linien befinden sich horizontale kurvige Striche in Form einer Schale, die das Erhalten und Weitergeben von Wissen symbolisieren sollen. Insgesamt ist das Symbol auf diese Weise in vier grundlegende Flächen unterteilt. Der Name „Quaderna“ wiederum bezieht sich auf die Vierteilung eines Wappens. Die synthetischen Bestrebungen Quadernas, der links und rechts, progressiv-liberal und konservativ zusammenbringen will, der Weltliches und Göttliches vereint, könnte sich hier abbilden lassen.<sup>574</sup> Zudem ist das Paar Hermes/Merkur als Urtyp des Schelms oder *pícaro* beschrieben worden, der wiederum das literarische Genre der Pikareske begründete, in das sich unter Vorbehalten auch der Roman Suassunas einordnen lässt.<sup>575</sup> Mit Berufung auf das grundlegende Buch zur Pikaresken von Claudio Guillén aus dem Jahr 1962 fassen die Herausgeber des Sammelbandes „Das Paradigma des Pikaresken“ die Pikareske als Gattung folgendermaßen zusammen:

1) Der Pikaro ist ein ‚halber Außenseiter‘, der am Rande der Gesellschaft steht und nach sozialer Integration sucht. Um Erfolg zu haben, muss er sich verstellen und seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft vortäuschen. 2) Pikareske Texte sind an einen subjektiven Blickwinkel gebunden. Der Schelm erzählt in den meisten Fällen seine Lebensgeschichte selbst aus der Ich-Perspektive; weil er als Figur jedoch ein „Gauner und Vertrauensschwindler“ ist, erscheint seine Pseudo-Autobiographie stets in einem fragwürdigen Licht: Angesichts zahlreicher dunkler Stellen, Auslassungen und

---

<sup>573</sup> Trotzdem stimme ich nicht mit einer Meinung wie von Eguimar S. Vogado überein, der den gesamten Roman als Allegorie liest (Eguimar Simões Vogado, *Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance da Pedra do Reino*, Araraquara 2008 (Tese de Doutorado)). Eine Vielzahl allegorischer Momente existieren, aber die Unstimmigkeiten und der auf Quaderna fixierte, autobiographische Zug des Romans unterwandern eine konsistente allegorische Konstellation.

<sup>574</sup> Vogado interpretiert die Vierteilung anders. Seiner Meinung nach handelt es sich um zwei Reiche, ein historisches und ein imaginäres, sowie um zwei Arten des Romans, einer mittelalterlich-iberisch, der andere modern-psychologisch. Auch diese Gegensatzpaare lassen sich allerdings an meinen vorgeschlagenen Bedeutungen widerspiegeln. Siehe Vogado, *Metaficção* (Anm. 573).

<sup>575</sup> Siehe Johannes Roskothen, *Hermetische Pikareske. Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans*, Frankfurt a.M. & Bern & New York 1992.

Widersprüche in der Darbietung des Geschehens kann sich der Leser nie sicher sein, ob ihm tatsächlich die ganze Wahrheit geboten wird. 3) Die pikarische Welt ist vom Materiellen bestimmt; es geht in ihr um ‚niedrige‘, elementare Dinge: um Körper, Essen, Geld, um das nackte Überleben, um Hunger, Durst und Lust – und um all die moralischen und gesellschaftlichen Fragen, die an die Leiblichkeit des menschlichen Daseins gebunden sind. 4) Pikareske Texte weisen gewöhnlich einen ausgeprägten Bezug zur Gegenwart auf und sind durch eine enzyklopädische Betrachtungsweise gekennzeichnet: Der Schelm ist ein Beobachter, der sich durch verschiedene gesellschaftliche Schichten und durch einen heterogenen geographischen Raum bewegt. 5) Die pikareske Selbst- und Welt Darstellung ist episodenhaft. Pikareske Geschichten lassen sich daher in der Regel virtuell fortsetzen, indem an die letzte Episode neue Episoden angereiht werden.<sup>576</sup>

Hierbei erklärt sich, warum der Roman Suassunas nur unter Vorbehalt als eine Pikareske oder ein Schelmenroman gesehen werden kann, da Punkt 3 und 4 der hier zitierten Definition nur ungenügend erfüllt werden. Nicht Materielles bewegt Quaderna in seinem Schelmentum und der Raum, in dem sich unser Held bewegt, ist relativ homogen, wenn er auch in Wissensfragen einen enzyklopädischen, umfassenden Anspruch verfolgen mag. Das Schelmische Quaternas ist jedoch unabweislich vorhanden und die Undurchsichtigkeit seiner Aussagen vor Gericht allein legt die Beziehung zum *pícaro* nahe. Daher ist das Sternzeichen des Zwilling, mit seiner Assoziation mit Hermes und Merkur als Urtypen des Schelms, sicherlich nicht zufällig.

### **Ritterromane**

Das zuvor genannte Zitat Ariano Suassunas, in dem er den Don Quijote als einen bewunderungswürdigen Idealisten angibt, mag als (zusätzlicher) Hinweis auf die Bedeutung der Ritterromane weisen. In Episoden wie der Anekdote mit dem müden und zahmen Jaguar, dem der tapferste Bürger Taperoás zum Kampfe und zur Verteidigung der Stadt entgentreten wollte, aber an des Raubtieres Trägheit scheitert, ist deutlich, will heißen direkt und unverkennbar an den „Don Quijote“ von Cervantes erinnert.<sup>577</sup> So wie Quaderna in seiner eigenen imaginären Welt lebt, so ist der Ritter von der traurigen Gestalt von ganz eigenen Phantasien beflügelt. Ähnlich wie Quaderna von

---

<sup>576</sup> Christoph Ehland und Robert Fajen (Hg.), *Das Paradigma des Pikaresken*, Heidelberg 2007, S. 12f.

<sup>577</sup> Im 2. Teil von Cervantes *Don Quijote* begegnet der Ritter zwei Löwen in einem Käfig, die er bekämpfen will, doch als einer der Löwen aus dem Käfig gelassen wird, zeigt er sich träge und jeglichem Kampf abgeneigt: „visto el leonero ya puesto en postura a don Quijote, y que no podía dejar de soltar al león macho, so pena de caer en la desgracia del indignado y atrevido caballero, abrió de par en par la primera jaula, donde estaba, como se ha dicho, el león, el cual pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y, con casi dos palmos de lengua que sacó fuera, se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro; hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos. Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso“ (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, Guerrero 2011, S. 270f).

einem sebastianistischen Reich träumt, so ist es Don Quijote zumindest in der portugiesischsprachigen Rezeption ähnlich ergangen.<sup>578</sup> Dennoch gibt es auch wesentliche Unterschiede zwischen den Romanen und ihren Protagonisten. Ein erster banal anmutender Unterschied findet sich im Lebensalter der beiden Protagonisten: Don Quijote ist ein Mann in den 50ern, Quaderna dagegen wesentlich jünger. In der Sekundärliteratur wurde Don Quijote aufgrund seines fortgeschrittenen Alters, salopp gesagt, als ein typischer Mann in der Midlife-Crisis gesehen.<sup>579</sup> Ob man dieser Interpretation in all ihren (psychologischen und literaturwissenschaftlichen) Konsequenzen zustimmt oder nicht – Don Quijote ist ein Mann, der sich bei der Lektüre von Ritterromanen vergnügt, aber in seinem tatsächlichen Leben ziemlich langweilt und aus diesem Grund sich auf den beschwerlichen Weg eines fahrenden Ritters macht. Im Falle Quadernas liegen die psychologisch zu nennenden und im Roman genannten Gründe für seine Phantasien vielmehr darin, sich selbst zu erhöhen, Status zu erlangen und wichtig zu werden. Es ist Eitelkeit im Spiel und der Wunsch, das Leben schöner zu machen, das ansonsten von Gewalt geprägt ist. Don Quijote dagegen ist auch Idealist: er will die Werte ritterlicher Ehre und Anstands in die Welt tragen. Einen solchen hehren Anspruch verfolgt Quaderna nicht. Darüber hinaus kann Don Quijote als tatsächlich verrückt beschrieben werden, da er oszilliert zwischen Momenten der Vernunft und des Realitätsverlusts. Quaderna dagegen weiß von dem imaginären Status seiner Phantasien; seine Strategie, der Phantasie zu folgen, ist eher bewusst gewählt denn unbewusst-verrückt. Auch wenn beide Protagonisten Träume und Visionen haben, einen delirierenden Diskurs fabrizieren, so ist Quaderna doch stets ein Schelm, der sich der beeindruckenden Qualität seiner Visionen sicher zu sein scheint und ein Lügner ist, wenn auch ein harmloser. Von Don Quijote dagegen wird immer wieder betont, er sei eine ehrliche Person. So kann das Thema des „Don Quijote“ der Gegensatz zwischen Schein und Wirklichkeit heißen werden und die problematische menschliche

---

<sup>578</sup> Maria Fernanda de Abreu schreibt über die Rezeption des *Don Quijote* im 20. Jahrhundert in Portugal: „São cavaleirescos os “espíritos” e as “loucuras” (de Dom Quixote, de Cervantes e de Dom Sebastião, entre outros). Dom Quixote, e com ele Cervantes, e Dom Sebastião são os últimos cavaleiros, em busca de prosseguir os sonhos da cavalaria andante. As figuras de Dom Quixote e de Dom Sebastião tornavam-se, assim, intercambiáveis. E nesse fim de século português, onde convergem desencantos vários, e se agudiza o sentimento de decadência de uma pátria que muitos crêem moribunda, a ponto de clamarem por uma “catástrofe salvadora”, o recurso àquelas figuras já “messianizadas” foi uma tentação que alguns concretizaram.” (Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa 1994, S.101)

<sup>579</sup> Vgl. Carroll B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley & Los Angeles & London 1983.

Erkenntnisfähigkeit, die hieraus resultiert.<sup>580</sup> In „A Pedra do Reino“ geht es vielmehr um den Widerstand der Literatur gegen die Wirklichkeit. Dieser Widerstand äußert sich in Personifikationen, die im „Don Quijote“ an keiner Stelle vorkommen. Nur einen Wagen voller Schauspieler, die Masken und Verkleidungen typischer Personifikationen tragen, treffen Don Quijote und Sancho an. Aber hier irrt sich der Ritter nicht im Wirklichkeitsstatus; er begreift, es sind nur Schausteller.<sup>581</sup> Auch wenn Schein und Wirklichkeit von Don Quijote nicht eindeutig voneinander unterschieden werden können, so ist er doch Subjekt mit Erkenntnismöglichkeiten. Quaderna dagegen ist in erster Linie Kreatur: Er kennt die Angst vor dem Göttlichen, vor der Welt, die sich in Personifikationen wie der Morte Caetana zeigen kann. Die Gewalt im „Don Quijote“ ist ein burlesker Spaß; da wird geprügelt und gewippt, was das Zeug hält. In „A Pedra do Reino“ dagegen wird enthauptet, entführt, vergewaltigt und gemordet. Die Gewalt hat hier eine andere Dimension, vielleicht eine eminent moderne.

Kafka hat in seiner Version des „Don Quijote“ die Rollen verkehrt; da ist auf einmal Sancho der Protagonist, dessen Dämon Don Quijote ist. Über Quaderna könnte man fragen, ob er nur der Dämon Samuel und Clementes sei, der beiden Freunde und Lehrer Quadernas? Doch dagegen spricht nicht zuletzt seine Dominanz in der Geschichte, seine ausschließliche Perspektive, die durch seine Erzählerstimme gegeben ist. Im „Don Quijote“ gibt es einen vorgeblichen Historiker, der die Geschichte zum Besten gibt, ein neutraler Beobachter. Der Untersuchungsrichter ist eine solche Person in „A Pedra do Reino“, aber er ist nur Zuhörer, zuhörende Instanz und nicht bevollmächtigter Erzähler. Suassunas Roman ist dagegen eine höchst subjektive und biographische Erzählung des Schelms Quaderna aus dessen Perspektive als Ich-Erzähler.<sup>582</sup>

---

<sup>580</sup> Siehe Bernhard H.F. Taureck, *Don Quijote als Gelebte Metapher*, München 2008; Christiane Stolz, *Die Ironie im Roman des Siglo de Oro. Untersuchungen zur Narrativik im Don Quijote, im Guzmán de Alfarache und im Buscón*, Frankfurt a.M. & Bern & New York 1980.

<sup>581</sup> „Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores; con éstas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. (...)„Por la fe de caballero andante –respondió don Quijote-, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño.“ (Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo*, S. 176ff)

<sup>582</sup> Der Erzähler in Suassunas Roman ist Quaderna, der als personaler Erzähler mal Held der erzählten Handlung, mal Zeuge der Geschehnisse ist. Als Zeuge muss man ihn als einen unzuverlässigen Erzähler betrachten, was sich auch in Sprüngen in der Erzählzeit manifestiert und die Subjektivität seiner Schilderung erhöht.

Doch trotz dieses als modern zu bezeichnenden Charakteristikums des Romans spielt, so wurde im Laufe des Kapitels an verschiedenen Stellen gezeigt, der Mythos eine bedeutende strukturelle Rolle. Die Nähe der Personifikation zu einer mythischen Welt, in der unbeherrschte Kräfte walten, wurde wiederholt herausgearbeitet. In den nun folgenden Abschnitten möchte ich diese Verwandtschaft stärker problematisieren und erweitere damit die letzte meiner Hypothesen zu einem literaturkritischen Kommentar anhand der Begrifflichkeiten der Personifikation und des Mythos.

## 8. Kritik der (mythischen) Personifikation

Hier ist eine Kritik der Personifikation als wiederkehrender Figur im Roman und im gesamten Schaffen Ariano Suassunas zu formulieren. Die Fortsetzung des Romans „A Pedra do Reino“, der ursprünglich als zu entwickelnde Trilogie konzipiert war, ist insgesamt von der Personifikation der Morte Caetana vollkommen beherrscht, die jedoch von der Personifikation zur gänzlich mythischen Figur sich entwickelt. Gerade aus diesem Grund ist dieser zweite Roman mit dem Titel „História do Rei Degolado“ aus dem Jahr 1977 – also sechs Jahre später als der erste Roman der unvollendeten Trilogie – als literarisch weniger komplex zu betrachten. Für die Verfilmung gilt eine ähnliche, wenn auch tendenziell weniger stark ausgeprägte Dominanz der Figur der Morte Caetana. Anhand dieser beiden Materialien will ich eine Kritik der Personifikation formulieren. Die gängige Kritik an der Figur der Personifikation als artifizielle und simplifizierende Darstellung, als einfache Gestalt und Oberfläche, an der sich eine Vielzahl arbiträrer Bedeutungen versinnbildlicht finden, trifft hier zu.<sup>583</sup> Der Tod als das sichere Schicksal des Menschen, personifiziert in einer hypersexualisierten Frau, welche die enge Beziehung von Sexualität, Tod und Gewalt zum Ausdruck bringt, scheint die einzige relevante Aussage des zweiten Romans zu sein. Diese Aussage gilt für die Gegenwart der erzählten Handlung des Romans wie auch für die koloniale Vergangenheit, die in resümierenden Zügen präsentiert wird. Für den Film gilt die eindrückliche Weiblichkeit und Sinnlichkeit der Morte Caetana als simples Mittel der Dramatik und Ästhetik. Keine Komplexität der Figur, Widersprüchlichkeiten oder Kritik, sind auszu-machen in der Frau mit den nackten Brüsten und dem Strohrock. Hier trifft zu, was des Öfteren von der Personifikation gesagt wird, nämlich dass sie zu einer

---

<sup>583</sup> Siehe Kap. III, S. 34.

Verblassung und Verstummung der menschlichen Figuren führt, die ihr begegnen.<sup>584</sup> Im Film sind alle auftretenden Frauen, ob Maria Safira oder die Geliebte des Prinzen Sinésio, Variationen der Morte Caetana. Sie zeigen kaum individuelle Züge, könnten ebenfalls als Personifikationen durchgehen, vielmehr sind sie allesamt Archetypen einer dämischen Weiblichkeit. Im zweiten Roman „História do Rei Degolado“ sind alle anderen Figuren als die Morte Caetana nebensächlich und blass; die Personifikation dominiert die gesamte Erzählung, und es scheint, als gäbe es, außer ihr, nichts zu sagen. Ein wichtiger Aspekt ihrer Banalität ist die zur Spitze getriebene Körperlichkeit bzw. Sexualität, in der das Abstrakte der Personifikation kaum noch Platz findet. Zur Illustration dieses Arguments soll das folgende längere Zitat dienen:

Naquele dia, a Morte Caetana, numa de suas inumeráveis metamorfoses, estava voando, sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão.

De madrugada, e ainda sob o crescente noturno que lhe serve de insígnia, na furna sertaneja e pedregosa onde mora, ela acordara nua, sob forma humana de fêmea. Ainda deitada, estirara os braços, num espreguiçamento. Depois, alongara a vista por sobre o próprio corpo perfeito, com os dois belos peitos opulentos, de bicos vermelhos – “garças do Céu com bicos cor-de-rosa”, para usar a expressão do genial Poeta paraibano, Doutor José Rodrigues de Carvalho.

O corpo da Moça Caetana é moreno, pois ela é uma divindade Cariri. Seus peitos, porém, são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que os de qualquer mulher no mundo. É que, quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os, e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado pela cobra-coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos estremeços obscenos da morte. Caetana bebe-lhe o sangue, e é o sangue dos assassinados que alimenta seus peitos, tornando-os belos, opulentos, rosados e de bicos vermelhos daquela maneira.

Agora, ainda deitada, ela olha em seu corpo esses dois belos peitos e, mais embaixo, a concha selvagem, entrecerrada na relva escura dos pêlos noturnos. Com os dedos da mão direita, apalpou, num ritual, primeiro o peito esquerdo, depois o direito, ao mesmo tempo em que colocava a mão esquerda espalmada sobre o púbis, selando o conchiz negro-vermelho do sexo. No mesmo instante, começou a perder sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra-coral cujo nome é Vermera, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três das Aves-de-rapina.

Composta assim a estranha Fera, havia nela algo de belo e de infame, de reluzente e fascinador, mas repugnante. No flanco direito da Onça, ficou cravado a ela, pelo corpo, o gavião-vermelho Caintura, o gavião da fome, da sede, da doença e do tempo. No flanco esquerdo, o gavião-negro Malermato, o gavião da nudez, do sofrimento, do infortúnio, do acaso e da necessidade. Entre os dois, no dorso e entre as espáduas da Onça, o carcará negro, castanho e branco que se chama Sombrifogo – a ave-de-rapina do assassinato, da chacina, da guerra e do suicídio.<sup>585</sup>

An jenem Tag flog die Morte Caetana, in einer ihrer unzähligen Metamorphosen, in der Form eines heiligen Jaguars, rot und geflügelt, über das Reich des Sertão.

Am frühen Morgen, und noch unter dem nächtlichen Mond, der ihr als Insignie dient, in der steinigen Grotte des Sertão, wo sie wohnt, wachte sie nackt auf, in der menschlichen Form eines

<sup>584</sup> Siehe Kap. III, S. 39. Der durch die Personifikation Besessene verliert seine eigene Identität.

<sup>585</sup> Suassuna, *História* (Anm. 515), S. 7f.

Weibchens. Noch liegend, streckte sie die Arme aus, sich räkelnd. Danach ließ sie ihren Blick über den eigenen perfekten Körper streifen, mit den beiden schönen opulenten Brüsten, mit roten Brustwarzen – „Reiher des Himmels mit rosafarbenen Brustwarzen“, um den Ausdruck des genialen paraibianischen Dichters Doktor José Rodrigues de Carvalho zu benutzen.

Der Körper des Mädchens Caetana ist braun, denn sie ist eine Cariri-Gottheit. Ihre Brüste aber sind weiß, mit kaum rosafarbenen Brusthöfen, aber mit sehr roten Brustwarzen, röter als die jedweder Frau auf der Welt. Es ist so, dass sie, wenn sie in der Form eines Weibchens einen Mann aussucht, um ihn zu töten, ihm zwischen Delirien und Vorzeichen erscheint und aggressiv ihre Brüste zur Schau stellt. Der Mann, fasziniert, küsst sie und, zur selben Zeit, als er an ihnen knabbert, wird er von der Kobra gebissen, die dem Mädchen Caetana als Halskette dient. Jetzt ist der Zeitpunkt, zu dem der Mann in den obszönen Zuckungen des Todes vernichtet wird. Caetana trinkt sein Blut und es ist das Blut der Ermordeten, das ihre Brüste ernährt, es macht sie schön, opulent, rosafarben und mit roten Brustwarzen jener Art.

Jetzt, immer noch liegend, schaut sie diese zwei schönen Brüste an ihrem Körper an und, weiter unten, die wilde Muschel, eingeschlossen im dunklen Rasen der nächtlichen Haare. Mit den Fingern der rechten Hand betastet sie, in einem Ritual, erst ihre linke Brust, dann die rechte, zugleich legt sie ihre ausgestreckte linke Hand auf das Geschlecht, den schwarz-roten Eingang des Geschlechts verschließend. Im selben Augenblick beginnt sie ihre frauliche Form zu verlieren und die des Gefleckten Roten Jaguars anzunehmen. Die Kobra, deren Name Vermera ist, die ihr als Halskette dient, und die niemals ihren Hals freigibt, rollt sich dort zusammen, manchmal die Luft verletzend mit ihrer zweigeteilten Zunge. Währenddessen landeten die drei Raubvögel des Todes auf ihr und, die Krallen in sie schlagend, begannen sie in ihren Körper einzudringen – in ihre Haut, ihr Fleisch, ihr Blut, ihre Knochen – erst die Krallen, dann die Füße, die Beine, bis die eigenen Körper der fünf zu einem einzigen Körper werden, mit sechs Flügeln und fünf Köpfen, dem des Jaguars, dem der Kobra und die drei der Raubvögel.

So zusammengesetzt gab es in der merkwürdigen Bestie etwas Schönes und Infames, etwas Leuchtendes und Faszinierendes, aber Abstoßendes. Auf der rechten Flanke des Jaguars krallte sich an ihren Körper der rote Sperber Caintura, der Sperber des Hungers, des Durstes, der Krankheit und der Zeit. Auf der linken Flanke, der schwarze Sperber Malermato, der Sperber der Nacktheit, des Leidens, des Unglücks, des Zufalls und der Bedürftigkeit. Zwischen beiden, am Rücken und zwischen den Schultern des Jaguars, der schwarze, kastanienfarbene und weiße Sperber, der sich Sombrifogo nennt – der Raubvogel des Mordes, Gemetzels, Krieges und Selbstmordes.

Die Brustwarzen, die Schambehaarung, ihr Geschlecht, alle Details des Körpers der Personifikation des Todes sind hier genannt. Auch wenn die Körperlichkeit der Morte Caetana stets eine wichtige Dimension ihrer abstrakten Bedeutung, nämlich des Todes, des augenscheinlichen oder tatsächlichen Sieges der Materie über die Seele, ausgemacht hat, so führt die detailgetreue Ausführung dieser Körperlichkeit doch zum Verlust der Abstraktheit. Hier ist die Morte Caetana ein mythisches Wesen, ähnlich der Sphinx, aber nicht länger eine Personifikation.<sup>586</sup> Sie fügt sich vielmehr in den „grotesken Körper“ Bachtins ein:

---

<sup>586</sup> Auch für die Sphinx gilt, so hat die bereits zitierte Studie von Emily Vermeule festgehalten, dass die vollen Brüste ein wichtiges Attribut ihrer Hypersexualität darstellen: „Greek artists often emphasize her femininity, giving her human breasts or swelling teats, like a lion’s, full as though she had just given birth and were ready to suckle, or were ready for an episode of passion. (...) Sphinx spends much of her artistic life talking with young boys, with Oidipous or other youths of Thebes, posing them riddles of what life and manhood may be when they are still too inexperienced to understand, like a demon lover offering new knowledge and sexual success. She combines the clawed body of a man-eater with the wings of a raptor and a face made for love, and clumsy man who prides himself on his intelligence is likely to end up eaten in her cave, a bordello full of bones, and a cavernous passage to other places.” (Vermeule, *Aspects of Death* (Anm. 530), S.171)

Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Kanons ist der groteske Körper von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen, und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet seine Grenzen. Er betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d.h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse: der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase. (...) Darüber hinaus ist dieser unfertige und geöffnete Körper, der stirbt, gebärt, und geboren wird, von der Welt nicht durch feste Grenzen getrennt – er ist von Welt, Tieren und Dingen durchsetzt. Er ist kosmisch und repräsentiert eine körperlich-materiale Welt in all ihren Elementen. Tendenziell nimmt in jedem Körper die ganze materiell-leibliche Welt Gestalt an als absolute Basis, als verschlingendes und gebärendes Prinzip, als Körpergrab und Schoß, als Ackerfurche, die die Saat aufnimmt und aufgehen läßt.<sup>587</sup>

Mit der exzessiven Verkörperlichung der Morte Caetana ist ihr dasselbe Schicksal widerfahren wie dem Teufel und Gott. Quaderna hat an anderen Stellen der beiden Romane die Lächerlichkeit des Teufels und die Folklore seiner Darstellung – Hörner, Bocksfüße etc. – zum Thema gemacht. Von der abstrakten Personifikation des Bösen ist der Teufel zu einem komischen Gesellen der Folklore und des Mythos mutiert. Nun ist in diesem zweiten Roman „A História do Rei Degolado“ dasselbe mit der Morte Caetana geschehen. Doch muss die Personifikation als Figur gerettet werden vor einer bedingungslosen Kritik; ihre Nähe zu mythischen Figuren bedeutet nicht unweigerlich problematische Widersprüchlichkeiten und Vereinfachungen.

Anhand der „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer und Adorno, genauer gesagt anhand einiger zentraler Stellen aus dieser Schrift, die deren Gedankengang wiedergeben und zusammenfassen, soll hier eine Kritik an der vereinfachten Sicht auf Personifikation und Mythos geübt werden. In einem ersten argumentativen Schritt wird die mythische Welt der Dämonen mit der Welt der Ideen verglichen. So wie die Morte Caetana als mythisches Wesen, aber zugleich als Todespersonifikation, also als Verkörperung einer abstrakten Idee gesehen und analysiert werden kann, so sehen Horkheimer und Adorno hier einen Übergang, der jedoch zugleich nur augenscheinlich sehr unterschiedliche Konzeptionen einander gegenüberstellt. Der Mythos und die Idee sind nämlich für die Aufklärung allesamt feindlich gesinnte Mentalitäten. Der Mythos gibt ursprünglichen Kräften Ausdruck, die Idee ist eine abstrakte und allgemeine Wesenheit, die durchaus als Kraft begriffen werden kann:

so vergeistigte sich insgesamt die wuchernde Vieldeutigkeit der mythischen Dämonen zur reinen Form der ontologischen Wesenheiten. Durch Platons Ideen werden schließlich auch die patriarchalen Götter des Olymp vom philosophischen Logos erfaßt. Die Aufklärung aber erkannte im platonischen und aristotelischen Erbteil der Metaphysik die alten Mächte wieder und verfolgte den Wahrheitsanspruch der Universalien als Superstition. In der Autorität der allgemeinen Begriffe meint

---

<sup>587</sup> Bachtin, *Rabelais* (Anm. 495), S. 77.

sie noch die Furcht vor den Dämonen zu erblicken, durch deren Abbilder die Menschen im magischen Ritual die Natur zu beeinflussen suchten.<sup>588</sup>

Die Morte Caetana wäre demnach der Form nach unterschiedlich und variierend dargestellt: mythisch und als Personifikation einer Idee; in beiden Formen jedoch verkörpert sie die Kraft des Todes. Im Mythos ist der Mensch das erkennende und vor allem wiedererkennende Prinzip. Alles wird vermenschlicht, bekommt eine menschliche Gestalt, ist anthropomorph. So wird der Tod zur Frau.

Als Grund des Mythos hat sie [die Aufklärung] seit je den Anthropomorphismus, die Projektion von Subjektivem auf die Natur aufgefaßt. Das übernatürliche, Geister und Dämonen, seien Spiegelbilder der Menschen, die von Natürlichem sich schrecken lassen. Die vielen mythischen Gestalten lassen sich der Aufklärung zufolge alle auf den gleichen Nenner bringen, sie reduzieren sich auf das Subjekt. Die Antwort des Ödipus auf das Rätsel der Sphinx: „Es ist der Mensch“ wird als stereotype Auskunft der Aufklärung unterschiedslos wiederholt.<sup>589</sup>

Quaderna sieht den Jaguar in einem dämonischen Spiegel: so sind alle mythischen Wesen Spiegelbilder der Menschen. Warum spiegelt sich der Mensch? Aus Angst, so ist auch im Roman Suassunas zu erfahren. Angst vor der Welt, vor der Gewalt und Macht der weltlichen Geschicke, denen sich der Mensch ausgeliefert fühlt. Die Vernunft, so zeigen Horkheimer und Adorno, ist dabei keine Lösung für die existenzielle Angst, denn der Zwang alles verstehen zu wollen ist ebenso angstmotiviert wie zum Scheitern verdammt.

Die Götter können die Furcht nicht vom Menschen nehmen, deren versteinerte Laute sie als ihre Namen tragen. Der Furcht wähnt er ledig zu sein, wenn es nichts Unbekanntes mehr gibt. Das bestimmt die Bahn der Entmythologisierung, der Aufklärung, die das Lebendige mit dem Unlebendigen ineinssetzt wie der Mythos das Unlebendige mit dem Lebendigen. Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu. Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.<sup>590</sup>

Doch wenn weder Mythos noch Vernunft dem Menschen in seiner Angst zur Hilfe kommen, was könnte Erlösung bringen? Mit Quaderna lässt sich eine Antwort finden: die Kunst, die Phantasie, die Gestaltung. In der Gerichtsverhandlung, in der Quaderna als Beschuldigter in den Zeugenstand tritt, breitet er in seinen Ausführungen eine Welt der Phantasie aus, die nicht der Wahrheitsfindung dient, sondern das Ziel einer schönen Erzählung verfolgt. Mit dieser Antwort auf die Frage nach Erlösung des Menschen sind die „Lehrmeister“ Horkheimer und Adorno zufrieden, wie das folgende Zitat zeigt:

---

<sup>588</sup> Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 2006, S. 12.

<sup>589</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>590</sup> Ebd., S. 22.

Es liegt im Sinn des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein, das zu sein, wozu in jenem Zauber des Primitiven das neue, schreckliche Geschehnis wurde: Erscheinung des Ganzen im Besonderen. Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges, als Äußerung des Mana erschien. Das macht seine Aura aus. Als Ausdruck der Totalität beansprucht Kunst die Würde des Absoluten. (...) Solchem Vertrauen in Kunst war die bürgerliche Welt nur selten offen. Wo sie das Wissen einschränkte, geschah es in der Regel nicht, um für die Kunst, sondern um zum Glauben Platz zu bekommen. (...) Aber Glaube ist ein privativer Begriff: er wird als Glaube vernichtet, wenn er seinen Gegensatz zum Wissen oder seine Übereinstimmung mit ihm nicht fortwährend hervorkehrt. Indem er auf die Einschränkung des Wissens angewiesen bleibt, ist er selbst eingeschränkt.<sup>591</sup>

Das Ding als Geistiges, die Erscheinung des Ganzen im Besonderen – ist das nicht die Quintessenz der (gelungenen) Personifikation? Der Glaube an eine religiöse, heilige und göttliche Personifikation ist damit nicht gemeint, wenn es nach Horkheimer und Adorno geht, aber die Personifikation in der Kunst ist „Ausdruck der Totalität“ und besitzt die „Würde des Absoluten“, denn sie ist Trägerin der Ideen. Eine solche Personifikation bevölkert das Universum Quaternas, wenn sie auch nicht immer so ideal gerät, jedenfalls ist dieser „sinnreiche Junker“ auf der Suche nach ihr und damit letztlich nach der Kunst. Die schreibende Morte Caetana ist ein Hinweis auf diese Suche. So bleibt festzuhalten in dieser Kritik der Personifikation, dass die Figur nur tendenzielle Abgrenzung kennt – Abgrenzung vom Mythos in diesem Fall, von der Prosopopoeia etwa in anderen Fällen. Nicht per se muss die Personifikation vereinfachend-starr sein, doch ihre ausgeprägte Visualität kann zu einer solchen Dominanz gelangen, dass ihr Gehalt dabei verloren geht. Differenziert muss sie für ihr Potenzial und ihre Gefährdung betrachtet werden. Dasselbe gilt für ihr anverwandte Figuren wie die mythische Gestalt. Figurale Gestaltung als Prinzip scheint von stetigen Metamorphosen geprägt, Übergängen und Oszillationen.

## 9. Schlussbetrachtungen

Nun ist ein rückwärts gewandter Blick auf die eingangs formulierten Hypothesen zu werfen. An erster Stelle sollte gezeigt werden, dass die Morte Caetana als Todespersonifikation Archetypen dämonischer Weiblichkeit in sich vereint. Anhand von weiblichen Gestalten wie der Frau Welt, der Fortuna, Sphinx und der Femme fatale ist dies zur Genüge aufgezeigt worden. Die Frau als das Naturhafte, das Bedrohliche der Differenz, ist hier in einer Vielzahl Gestalten verkörpert. Ihr dämonenhaftes Tun ist

---

<sup>591</sup> Ebd., S. 25f.

eindeutig ihrer Andersartigkeit, ihrem Status als der Anderen zuzuschreiben. An zweiter Stelle wurde die Differenzverkörperung der Morte Caetana zugespitzt auf eine triadische Konzeption: Tod, Dämon und Schicksal bzw. der Fortuna-Komplex verbinden sich im Begriff der Differenz. So ist der Tod als *fortuna ultima*, als letzter Schlag des Schicksals, verstanden. Beide Begrifflichkeiten weisen in ihrem abstrakten Gehalt auf die Nichtverfügbarkeit, die Unhintergebarkeit dessen, was sie bezeichnen. Dem Tod und dem Schicksal ist der Mensch ausgeliefert. Seine Versuche der Identität, der Einheit, des Sinns, ja auch der Erkenntnis werden in diesen Momenten des Schicksals und des Todes aufgehoben. Differenz entsteht; das Ich löst sich auf. Und eben dieses Moment ist als dämonisch charakterisiert. Oder als nicht-göttlich, das Gegenteil von göttlich. Denn das Göttliche verheißt Sinn und Einheit, wie an den flehenden Apostrophen Quadernas zu sehen war. Die dritte Hypothese schließt sich unmittelbar hier an. Die Schrift wird gemäß Derrida als das System der Differenz schlechthin entlarvt. Die Morte Caetana, so sei erinnert, schreibt. Ihre Schrift ist ein Akt der Tötung, sie hält das Schicksal Quadernas fest, sie schreibt es und vollzieht damit eine Tötung, welche die Differenz sichtbar macht. Quaderna phantasiert und erfindet in einem Akt des Widerstands gegen die Wirklichkeit und doch wird er durch die Schrift vernichtet. Als selbstreferentieller Kommentar mag die schreibende Personifikation insofern dienen, als dass sie die Kunst selbst, die Literatur, beschreibt, die in Akten der Festschreibung tötet, aber zugleich die Illusion der Ideen, der Einheiten, zu erschaffen sucht. Adorno und Horkheimer haben dieses dialektische Moment beschrieben. Die Personifikation als Figur fasst dabei dieses Moment in sich, denn sie umfasst eine abstrakte Dimension der Idee und eine figürliche Dimension der Gestalt. In der Begegnung mit der Personifikation, so lautet die vierte Hypothese dieses Kapitels, wird der Mensch zur Kreatur.

In der Begegnung mit der verkörperten Idee, der Gottheit, des Abstraktums verstummt der Mensch und wird sich seiner Geworfenheit in die Welt bewusst. Auch Quaderna ist von großer Angst beseelt in den Augenblicken der Begegnung mit der Morte Caetana. So lange diese Personifikation des Todes nicht in banale Gefilde eines sexualisierten Mythos abdriftet – wie in dem Fortsetzungsroman von 1977 – und ihren abstrakten Gehalt des Todes und der (ultimativen) Differenz beibehält, so lange ist ein Prinzip gewahrt, das dem Roman Tiefe verleiht. Die Kreatürlichkeit des Menschen macht sich sowohl in der mythischen Macht als auch in der Begegnung mit

Personifikationen bemerkbar. Die eingangs als sechste Hypothese formulierte Idee macht diesen Zusammenhang deutlich.

Nur die fünfte Hypothese, d.h. das besondere performative Potenzial der Personifikation als Figur, ist in diesen Schlussbetrachtungen noch nicht wieder aufgegriffen worden. Vor allem in der filmischen Umsetzung und in dem Fortsetzungsroman Suassunas ist das performative Potenzial der Personifikation (negativ) deutlich geworden. Übermächtig verdrängt die Todespersonifikation hier alle anderen Figuren. Die Performativität macht die Figur so eingängig, vielleicht unumgänglich, und bedingt zugleich in einem sprachkritischen Sinne ihre Beschränkungen. Der übergreifende Tenor dieser Arbeit lautet dahingehend: die menschliche Form prägt sich in der Sprache und Erkenntnis in allem aus. Das Ausdruckslose, ob als Göttliches, Dämonisches, oder Differenz – hier als Todespersonifikation – lässt sich wie ausdrücken? In einer Apostrophe wird es angesprochen, bleibt aber selber gestaltlos. Doch wenn es sichtbaren Ausdruck gewinnen soll, dann liegt die Personifikation oder Prosopopoeia nahe. Sie lässt das Prinzip, göttlich, dämonisch, sichtbar werden, und damit gewinnt es an Wirklichkeit für den Menschen – das ist sein performatives Vermögen. Zugleich wird das Nicht-Menschliche damit zum Menschlich-Gestaltlichen und damit unterschiedslos. Die Befähigungen wie auch die Beschränkungen der Sprache als differenzielles System werden hier deutlich. Signifikant und Signifikat fallen niemals ineins, sie sind unterschieden. Sprachliche Benennung, wie der Eigenname, ist Signifikant, das ein Signifikat transportiert. Die Gestalt der Personifikation transportiert den Gehalt eines Prinzips; zugleich prägt sich die Differenz so sehr ein, dass es den Gehalt, aber auch die Gestalt kompromittiert. Der Tod als Gestalt und Gehalt muss sprachlich scheitern – trotz und wegen des performativen Vermögens der Personifikation.

## VIII. Resümee

In diesem letzten Kapitel wird ein Ausblick gegeben, ein Jenseits des Materials dieser Arbeit skizziert. Nicht nur Antworten finden sich hier; es werden neue Fragen aufgeworfen. Auf den vergangenen Seiten hat die Figur der Personifikation und mit ihr die *Prosopopoeia* im Mittelpunkt des Interesses gestanden. Nach einem einführenden theoretischen Kapitel, das die Trope und Figur von der Antike bis in die Moderne und im Zusammenhang einer sprachkritischen Perspektive der Post-Moderne verfolgt hat, sind Texte aus der Kolonialzeit, auf der einen Seite, und Texte des 20. Jahrhunderts, auf der anderen Seite, untersucht worden; vom Theater bis in die Prosa und Lyrik reichte das Korpus: das geistliche Spiel José de Anchieta mit seinen indigenen Tupi-Dämonen, das Werk Hilda Hilts mit seinen Trickstern wie Rouah und dem Buckligen und den vielzähligen dämonisch-göttlichen *Prosopopoeie*, die *orixás* in ihren dramatischen wie visuellen Gestaltungen, und schließlich der historische Roman Ariano Suassunas, in dem der Mensch als Kreatur den Schicksalspersonifikationen ausgeliefert ist. Kurz: das gezeichnete und gezeigte Panorama ist umfassend und in sich heterogen, dennoch sind auch Kontinuitäten nachvollziehbar. Das koloniale geistliche Spiel hat sich hierbei als Referenz und Bezug bewährt. Die Kontinuitäten haben sich bereits in den Hypothesen der einzelnen Kapitel feststellen lassen; Schlagwörter wie Selbstreferentialität, Performativität oder Kreatürlichkeit belegen das. Ausgehend von diesen Kontinuitäten möchte ich nun in einem ersten Schritt dieses Resümees eine „neue“ Theorie der Personifikation als Figur nachzeichnen. Im Anschluss werde ich in einem Ausblick einige zentrale Momente genauer in den Blick nehmen und Fragen formulieren, die im Laufe und am Rande der Arbeit entstanden sind und unbeantwortet bleiben mussten.

### *Personifikation & Prosopopoeia*

Eine grundlegende Frage seit den frühesten theoretischen Texten zur Trope und Figur der Personifikation betrifft deren Abgrenzung von der sogenannten *Prosopopoeia*. So sind verschiedene Momente der Differenzierung deutlich geworden. Zum einen lässt sich anhand des Begriffs der Dialektik eine Grenze ziehen, wie etwa im Zusammenhang mit dem geistlichen Spiel deutlich wurde. Spannungen oder Widersprüche können als widerstreitende Personifikationen inszeniert werden, eine Veräußerlichung von Gegensätzen. Die Dämonen als Personifikationen des Bösen funktionieren auf diese

Weise: sie sind als Gegenstück zu den Personifikationen des Bösen entworfen. Ein agonaler Kampf, der dann auch als Allegorie gelesen werden kann, wird hier inszeniert. Das Subjekt, das moderne Subjekt, wäre demnach gleichermaßen die Figur, in der die Spannungen nicht veräußert und in Gegensätzen konkretisiert sind, sondern als innere Ambivalenzen funktionieren. Solch ein Subjekt kann seine Widersprüche, auch seine widersprüchlichen Identitäten jedoch ebenfalls veräußern, allerdings nicht in der Personifikation des Agons, sondern in der Stimme der Prosopopoeia. Dies, so habe ich gezeigt, geschieht bei Hilda Hilst. Die Prosopopoeia steht hier in einem engen Zusammenhang zur Apostrophe und zum Anthropomorphismus, der gewissermaßen als Grundlage sowohl die Personifikation als auch die Prosopopoeia begründet. Auch die Prosopopoeia kann als Trope des Stimme- und Gesicht-Verleihens als Grundlage von Personifikation und fiktionalem Subjekt gelten: sie ist gemäß dieser Interpretation damit die Grundlage jeglicher Literarizität, so wie de Man es gesehen und gezeigt hat. Doch sind die Figuren, die als *orixás* aufgetreten sind und als Morte Caetana bei Suassuna, nicht so leicht in dieses Schema einzufügen. In beiden Fällen handelt es sich nicht nur um Gesichter oder Stimmen, sondern um Körper, um Gestalten, die daher vielmehr der Personifikation als Verkörperung zuzuordnen sind. Es sind tatsächlich Körper, die abstrakte Ideen und Prinzipien vergegenwärtigen. Zugleich sind diese Personifikationen aber nicht in einen Agon aufgenommen, in eine veräußerlichte Dialektik, sondern spiegeln vielmehr die inneren identitären Widersprüche der Subjekte, die hier als Protagonisten den Personifikationen begegnen. Auch an den Gattungen ist der Unterschied zwischen Prosopopoeia und Personifikation nicht ohne weiteres festzumachen, schließlich sind die *orixás* zwar ebenso wie die Dämonen Anchieta dem Theater zuzuordnen, aber die Todespersonifikation Suassunas ist in einer Prosawelt zuhause.

Ein anderes Moment der Differenzierung der beiden Tropen, das unter anderem bei Fontanier auftaucht, ist die intensive Gefühlsbeteiligung, welche vor allem die Prosopopoeia hervorzurufen im Stande ist. Ursprünglich gefasst als Apostrophe an die Toten, die in der Prosopopoeia wieder lebendig werden sollten, ist die Herkunft dieses Gedankens erklärt. Sind also die Prosopopoeie von den Personifikationen durch ihre stärkere Emotionalität zu trennen, wie Pierre Fontanier im 18. Jahrhundert schrieb (vgl. Kap. III, S. 38)? Tendenziell mag dies ein unterscheidendes Merkmal sein, aber mehr als eine Tendenz ist schließlich in dieser Untersuchung nicht zu bestätigen. Schließlich sind die Trickster-Personifikationen wie Exu in ihren provokanten und schockierenden

Gesten ebenfalls dramatisch eingesetzt, um Affekte auszulösen, und für die Dämonen Anxietas wird das gegolten haben. Wenn man aber dramatisch als Charakterisierung von emotional unterscheiden will, wird es unweigerlich vage. Mit dem Moment der Emotionalität oder der intensiven Gefühlsbeteiligung hängt aber ein anderes Moment zusammen, nämlich das einer angeblichen Künstlichkeit der Figur der Personifikation, ganz im Gegensatz zur Prosopopoeia, die als „natürlicher“ gesehen wird. In diesem Zusammenhang wäre also die Personifikation der Allegorie gleich, die ihren Konstruktcharakter gleichermaßen ausstellt – siehe Benjamin – während die Prosopopoeia vielmehr dem Anthropomorphismus, einer Sprachmagie, die Unbelebtes zu beleben mag, ähnelt. Auch diese zunächst einleuchtende Differenzierung scheitert aber in der Eindeutigkeit, wenn man die Grenzbereiche von Ästhetik und Religion betrachtet. Ist ein Gott oder eine Gottheit dann eine Personifikation oder eine Prosopopoeia? Und der abstrakte Gehalt, die Idee, das Prinzip, das der Verkörperung in der Personifikation zugeschrieben wird – ist das dann in der Prosopopoeia aufgehoben und inexistent? Wie dann göttlich-dämonische Prosopopoeie wie von Hilda Hilst zuordnen, die vielleicht emotionaler und „natürlicher“ wirken als die Personifikation der PALAVRARA derselben Autorin, aber doch jedenfalls ganz sicher ein (metaphysisches) Prinzip verdeutlichen? Also, es bleibt festzustellen, dass keine eindeutige Abgrenzung von Personifikation und Prosopopoeia erfolgen kann. Aber: es ist wichtig, darauf einzugehen, warum das am Ende so sein muss.

Der Grund dafür liegt in der Verschränkung von Kunst und Kult, von literarischer und religiöser Imagination, und diese Verschränkung wiederum hat viel mit der menschlichen Erkenntniskraft und Wahrnehmung zu tun. Die Tropen sind nicht zu scheiden von den Phänomenen. Insofern ist der Anthropomorphismus tatsächlich von konstitutiver Bedeutung. Der Mensch sieht und erkennt die Welt als Mensch; diese Tatsache kann in der Personifikation und in der Prosopopoeia gleichermaßen zum Ausdruck gebracht werden. Während der Anthropomorphismus einen substanziellen Charakter beschreibt, so verweisen die Tropen selbstreferentiell auf ihre sprachliche Verfasstheit und Begrenztheit. Dies tun sowohl Personifikation als auch Prosopopoeia, wenn auch in unterschiedlichen Graden von Emotionalität, Künstlichkeit und Dialektik.

### ***Sprachkritik***

Mit der vorangegangenen Behauptung ist der Weg zur Sprachkritik geebnet, die als beherrschendes Thema diese Arbeit durch alle Kapitel hindurch begleitet hat. In den

Figuren der Personifikation und der Prosopopoeia liegt trotz ihrer Eingängigkeit, auch in religiösen Diskursen, eine sprachkritische und teils erkenntniskritische Reflexion verborgen. Dämonisch-göttliche Personifikationen und Prosopopoeie spielen hierbei natürlich eine besondere Rolle, da sie implizit bereits auf ein mögliches Über und Meta verweisen. Die Trickster und *daimones* sind von der Figur des Dämons aus den kolonialen Spielen aus zu sehen. Von der Inflation des Dämons ausgehend sind andere, diversere Figuren entworfen worden – die Inflation beweist jedoch die Wichtigkeit des „Inhalts“ der dämonischen „Personifikation“. In der schreibenden dämonischen Todespersonifikation der Caetana ist die Selbstreferentialität als narrativ-sprachliches Verfahren in unmittelbaren Bezug gestellt zur Figur der Personifikation. Auch die PALAVRARA der Hilda Hilst ist in einem solchen Sinne zu deuten. Die Kakophonie an dämonischen Eigennamen, allesamt indigene Bezeichnungen, teils recht sinnlos, des kolonialen Theaters setzen hier die Personifikation des Dämons in einen Kontext, der an der semantischen Befähigung der Sprache zweifeln lässt. Derrida hat von der Differenz gesprochen bzw. von der *différence* als *différance*, als endlose Verschiebung des Sinns. Die Kluft zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was gesehen, gefühlt, erfahren wird, wird in jedem Zeichensystem nicht zu überwinden sein und so ist diese Kluft in der Personifikation nachweisbar. Die sprachkritische Dimension der Personifikation zeigt sich in der dämonischen Triade, nämlich der Nähe des Dämons zu Schicksals- und Todespersonifikationen.

### ***Teufel – Schicksal – Tod. Die entscheidende Triade***

Der Tod hängt als solcher, wie bereits in den Texten Derridas deutlich wurde, wesentlich mit der Differenz und damit mit der Sprache zusammen. Die Differenz ist immer schon da – denn der Mensch ist endlich; er ist zum Tode unwiederbringlich verurteilt. Der Tod kommt immer, aber zumeist ungelegen und doch überraschend. Der Tod ist, wie Clarice Lispector in *A Hora da Estrela* (1977) schreibt, ein „*encontro consigo*“, denn das Leben ist dadurch bestimmt, dass der Mensch sich selbst erwartet, zu sich selbst zu kommen versucht, und doch daran scheitert. Zugleich bedeutet der Tod nicht nur eine solche Differenz-Erfahrung auf Seiten der Kreatur, sondern auch eine Grenze der Wahrheit, die dem Menschen gestellt ist. Somit wird in der Begrifflichkeit des Todes wiederum deutlich, wie die Differenz zugleich konkret und abstrakt sein kann, Erfahrung und Struktur. Dieser Tod paart sich als solcher mit dem Schicksal, da er Differenz ist. Schicksal bezeichnet nichts anderes als eine Erfahrung der Differenz.

Da bestimmt etwas das individuelle Leben und ist als Macht aber nicht weiter sichtbar, benennbar, greifbar. Die Fortuna und ihr Rad – sie drehen willkürlich die Geschicke, etwas widerfährt und überkommt uns. Wenn der Versuch unternommen wird, dieses unhintergehbare, nur in der Erfahrung zu ortende Etwas nicht nur in einer Figur wie der Fortuna oder in einem Begriff wie des Schicksals zu fassen, sondern in Einem als Identität aufzulösen, dann sprechen wir von Gott. Der Teufel als sein Gegenspieler hat lange eben die Differenz verkörpert, das Ambivalente, das Unberechenbare, später wird der Teufel Teil des Göttlichen, das zu einem Göttlich-Dämonischen sich verwandelt.

### ***Kreatürlichkeit***

An dieser Stelle möchte ich erneut von der Kreatürlichkeit sprechen, die als eine der wichtigsten (und unerwartetsten) Erkenntnisse dieser Arbeit gesehen werden kann. Wenn die Kreatürlichkeit die Spannung von Körper und Bedeutung beschreibt, so ist zugleich ihr logischer Zusammenhang mit der Differenz, wie zuvor beschrieben, ersichtlich. Der Mensch als Kreatur, das bedeutet der Mensch mit seinem endlichen Körper, aber einem denkenden Geist auf der Suche nach Bedeutung – in einem christlichen Sinne, welcher der Begrifflichkeit als Ursprung zu Grunde liegt. In der Begegnung mit Personifikationen und dem Anrufen von Prosopopoiie, die als göttlich-dämonisch gekennzeichnet sind, erfährt sich das menschliche Subjekt bzw. der menschliche Protagonist als Kreatur – er/sie verstummt und wird unkenntlich, demütig, unterworfen. Dies ist bei Hilda Hilst, aber auch bei Ariano Suassuna der Fall. Oft provoziert jedoch die Kreatürlichkeit zur Auflehnung, zur mokanten Widersetzung, die jedoch nicht von Dauer ist. Vor allem der Tod als Personifikation sucht natürlich die menschlichen Protagonisten geradezu heim. Selbst in der abstrakten Kunst, den Assemblagen Emannel Araújo, welche die *orixás* symbolisieren, kommt eine Unterwerfung zum Ausdruck – eine Unwichtigkeit menschlicher Züge für die Darstellung der Götter. Das ist das gegensätzliche Moment zur anthropomorphen Personifikation und Prosopopoeia und gewissermaßen das Gegenstück in der religiösen Kunst und im Ausdruck metaphysischer Gegebenheiten.

### ***Das Ausdruckslose***

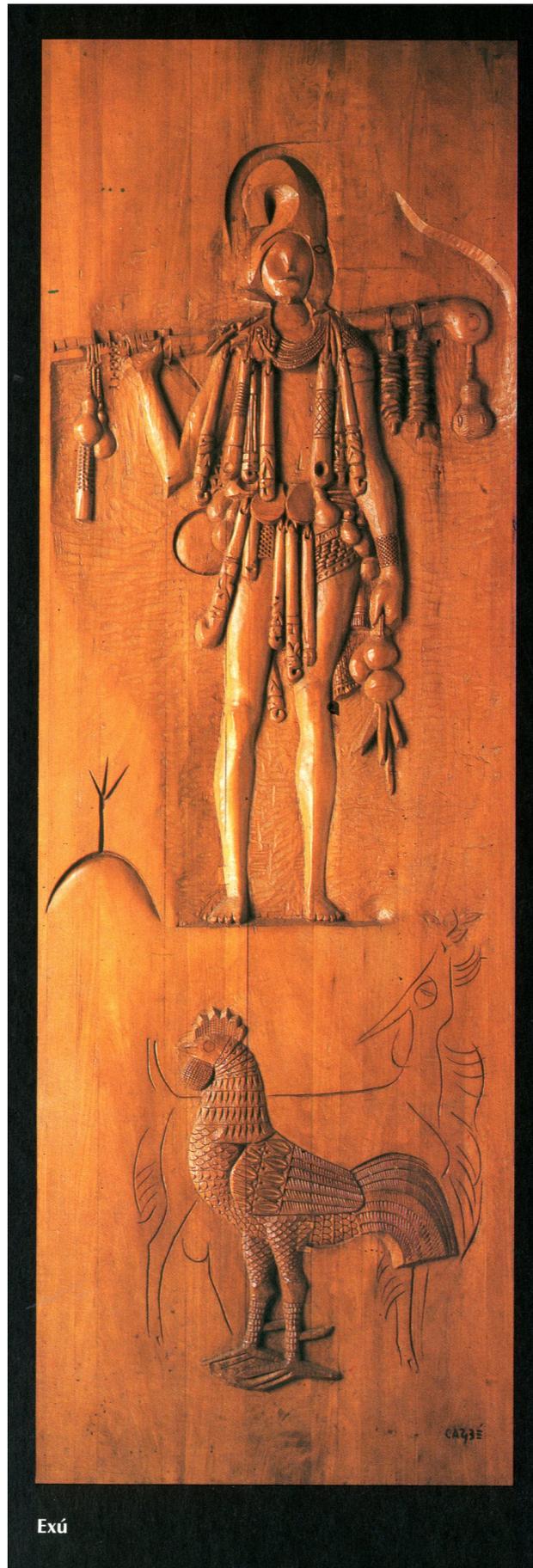
Das Zitat aus dem 1. Gesang der Ashtavakra Gita, das der Einführung dieser Arbeit vorangestellt ist, beschreibt den Trug als formhaft, das Gewisse jedoch als formfrei. Für das Ausdruckslose, so scheint es, scheint nicht dasselbe wie für das Gewisse zu gelten,

jedenfalls sind die Bezüge zur Form und Formgebung nicht so eindeutig. Es scheint, als wäre gerade das Ausdruckslose besonders angewiesen auf eine strikte Form, ob es nun eine Gattung betrifft – wie der *auto sacramental* – oder eine abstrakte und dadurch sehr reine Form – wie in der Kunst Araújos. Die Personifikation als klar umrissene Einheit, als Form par excellence, hat sich in dieser Arbeit als grundlegend für den paradoxalen Versuch des Ausdrucks des Ausdruckslosen erwiesen. Im ausgestellten und reflektierten Scheitern des figuralen Ausdrucks wird eine Ahnung des Ausdruckslosen übermittelt. Das Ausdruckslose als eine Umschreibung des Göttlich-Dämonischen, das erfahren aber in der Sprache nur gesucht werden kann, wird in den *daimones* von Hilda Hilst, der Morte Caetana von Suassuna, in den *orixás*, als Personifikationen und Prosopopoeia vermittelt. Die Persona der Trinität zeigen hierbei eine Tradition und die Möglichkeiten der Variation an figuraler Darstellung eines Göttlichen auf – ein Mensch, Gottes Sohn, ein Abstraktum, der Heilige Geist, ein Ausdrucksloses, Gott. Auch die theoretischen Texte, die hier im Laufe der Arbeit zu Rate gezogen wurden, spielen mit Personifikationen: Es traten auf Apollo (für Paul de Man und Lessing), als Paar mit Dionysos und Pedant zu Ogun und Obatalá (für Soyinka), der Eros (für Platon) und Saturn (für Benjamin) – sie alle als Personifikationen eines Prinzips, das eine ganze Philosophie oder zumindest Idee verdichtet. Insofern sind im Sinne der Sprachkritik nicht nur Religion und Literatur auf das Prinzip und Verfahren der Personifikation angewiesen, auch die Philosophie und – jegliches abstraktes Denken in Ideen, das sich ausdrücken muss.

## Abbildungen



**Abb. 1:** Eshu Stab (Ogo Elegba), aus der Oyo/Ibarapa Gegend, Holz, und Eshu Figur, aus Igbomina, Idofin, Holz

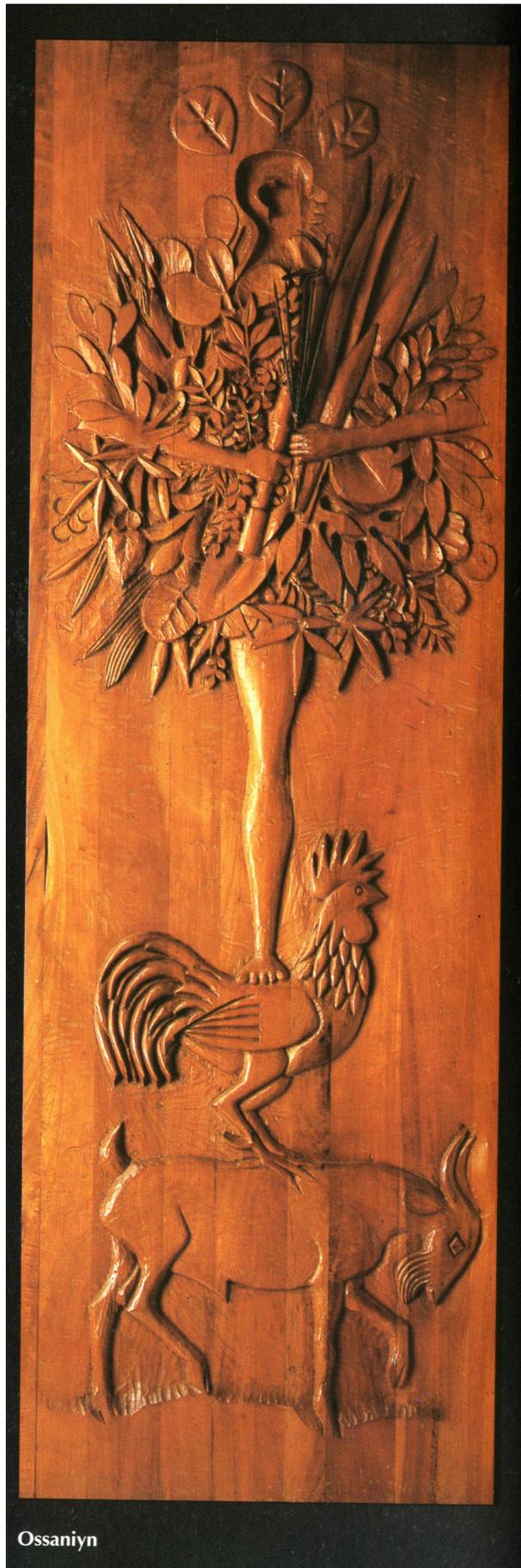


Exú

Abb.2 : *Fries der Orixás*, Carybé, 1968

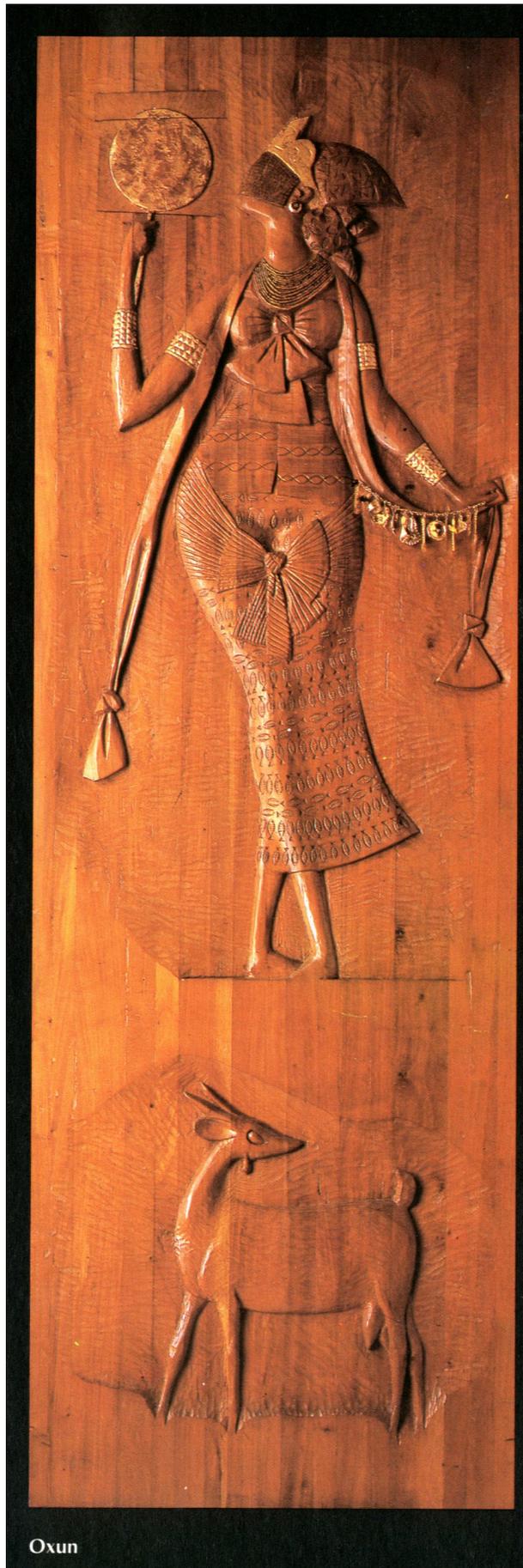


Abb. 3: *Fries der Orixás*, Carybé, 1968



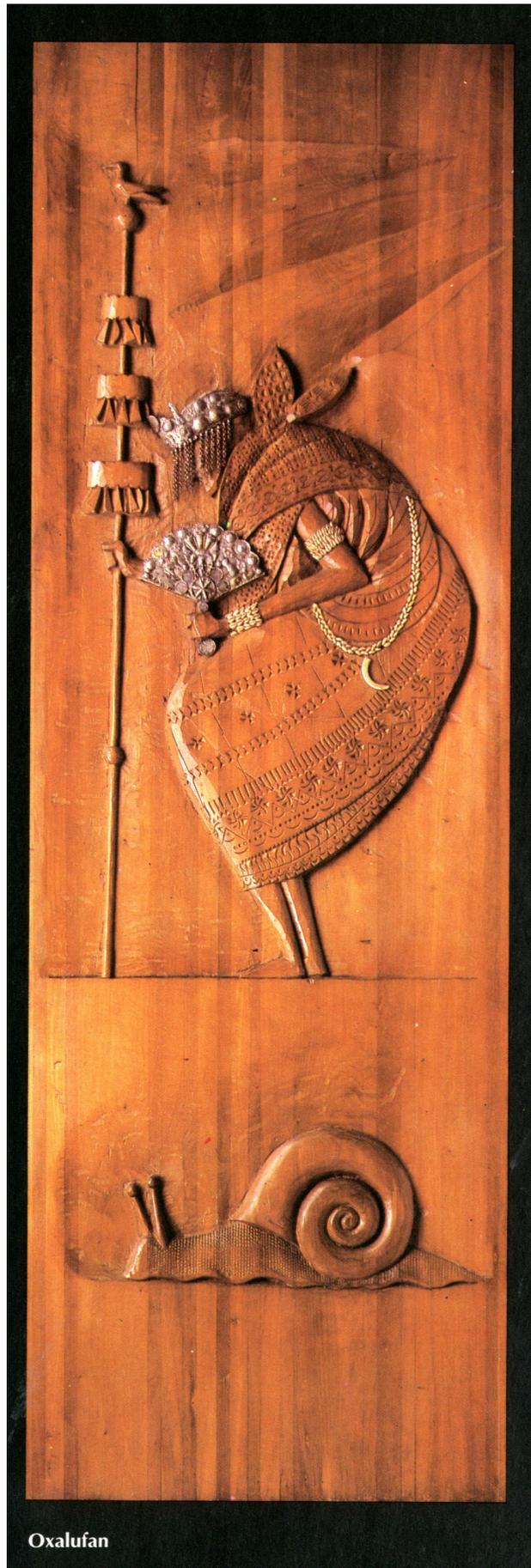
Ossaniyn

Abb. 4: *Fries der Orixás*, Carybé, 1968



Oxun

Abb. 5: *Fries der Orixás, Carybé, 1968*



Oxalufan

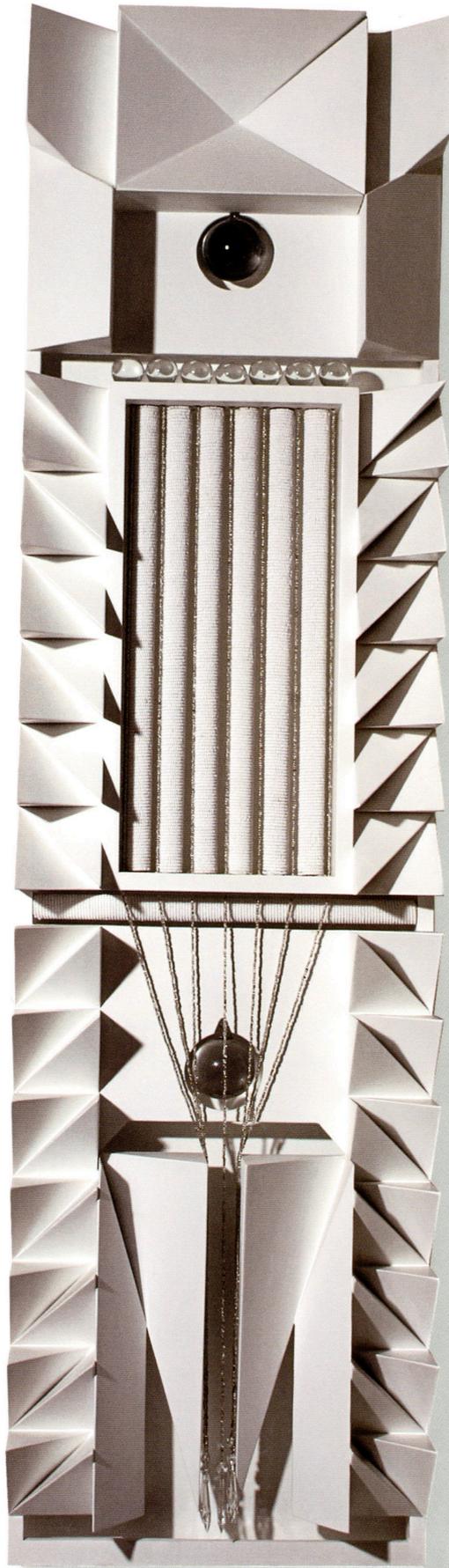
Abb. 6: *Fries der Orixás, Carybé, 1968*



Abb.7 : Yemanjá, Carybé, 1971



**Abb. 8 : Oxalá, Emanuel Araújo, 2007**



**Abb. 9: *Iemanjá*, Emanuel Araújo, 2007**



Abb. 10: *Exu*, Emanuel Araújo, 2007

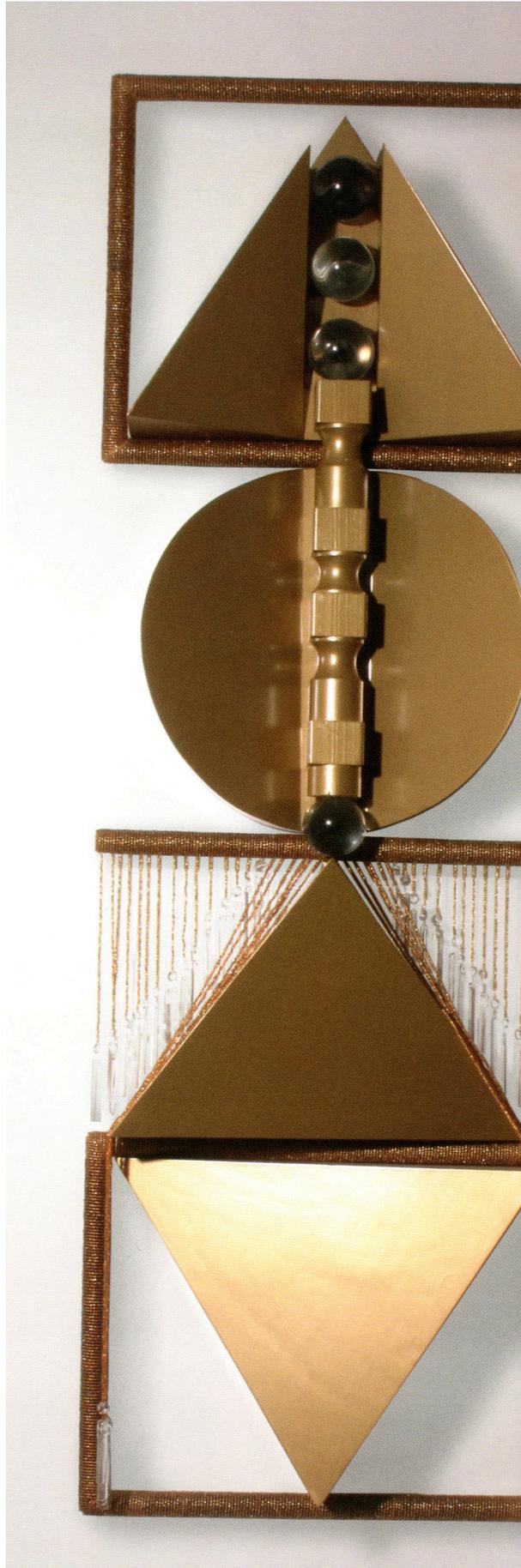


Abb. 11: *Oxum*, Emanuel Araújo, 2007



Abb. 12: *Oxossi*, Emanuel Araújo, 2007

## Abbildungsverzeichnis

### Abb. 1

*Eshu Stab* (Ogo Elegba), aus der Oyo/Ibarapa Gegend, Holz, und *Eshu Figur*, aus Igbomina, Idofin, Holz

Privatsammlungen

In: William B. Fagg, *Yoruba: sculpture of West Africa*, London: Collins 1982, S. 93.

### Abb. 2-6

*Fries der Orixás*, Carybé, 1968

Zedernholztafeln mit Einlegearbeiten

3x1 m, 2x1 m

Salvador da Bahia, MAFRO (Museu Afro-Brasileiro-Ufba)

In: Bruno Furrer, *Carybé*, St. Gallen & Berlin & São Paulo: Ed. Diá 1992

### Abb. 7

*Yemanjá*, Carybé, 1971

Relief aus Palisanderholz mit Einlegearbeiten

150x78 cm

England, Privatbesitz

In: Bruno Furrer, *Carybé*, St. Gallen & Berlin & São Paulo: Ed. Diá 1992

### Abb. 8

*Exu*, Emanuel Araújo, 2007

Holzassemlage

In: *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 54

### Abb. 9

*Iemanjá*, Emanuel Araújo, 2007

Holzassemlage

In: *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 55

### Abb. 10

*Oxalá*, Emanuel Araújo, 2007

Holzassemlage

In: *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 58

### Abb. 11

*Oxum*, Emanuel Araújo, 2007

Holzassemlage

In: *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 60

### Abb. 12

*Oxossi*, Emanuel Araújo, 2007

Holzassemlage

In: *Emanuel Araújo. Autobiografia do Gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 61

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- AIA Associação Internacional Anchieta (2001): *Anchieta, Nossa História* (Archiv Padre Antônio Vieira/Museu Anchieta, São Paulo).
- Anchieta, José de (1977): *Teatro de Anchieta. Obras Completas* (Vol. 3), São Paulo: Loyola.
- (1988): *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, Belo Horizonte: Itatiaia.
- Aráujo, Emanuel (2008): *Emanuel Araújo. autobiografia do gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake (Ausstellungskatalog).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2011): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, Gobierno del estado de Guerrero.
- Cesana, Marcos (1997): *José. Da Beata Virgine Dei Matre Maria* (Archiv Padre Antônio Vieira/Museu Anchieta, São Paulo).
- Cuti & Miriam Alves & Arnaldo Xavier (1988): *Terramara (peça em 3 atos)*, São Paulo: Edição dos Autores.
- Garcia, Chianca da (1969): *O mais bonito milagre do Padre José de Anchieta*, Rio de Janeiro (Archiv Padre Antônio Vieira/Museu Anchieta, São Paulo).
- Hilst, Hilda (1970/2003): *Fluxo-Floema*, São Paulo: Ed. Globo.
- (1973/2001) *Kadosh*, São Paulo: Ed. Globo.
- (1984/2001): *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, São Paulo: Ed. Globo.
- (2001): *Teatro Completo*, São Paulo: Ed. Globo.
- Lispector, Clarice (1964/88): *A Paixão de G.H.*, Paris: Allca XXe Siècle.
- Nascimento, Abdias do (Hg.) (1961): *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos. Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ed. do TEN.
- (1993): „Sortilege II: Zumbi Returns”, in: William B. Branch (Hg.), *Crosswinds. An Anthology of Black Dramatists in the Diaspora*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, S. 203-249.
- Pinho, José de Moraes (1961): „Filhos de Santo”, in: Abdias do Nascimento (Hg.), *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos. Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ed. do TEN, S. 233-286.
- Piva, Roberto (2008): *Estranhos sinais de Saturno (obras reunidas volume 3)*, São Paulo: Ed. Globo.
- Ribeiro, Joaquim (1961): „Aruanda”, in: Abdias do Nascimento (Hg.), *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos. Antologia de Teatro Negro-Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ed. do TEN, S. 287-307.
- Rodrigues, Pe Afonso S.J. (1986): *Visão Profética do Taumaturgo*, Movimento pela Canonização do Beato Anchieta (Archiv Padre Antônio Vieira/Museu Anchieta, São Paulo).
- Rosa, João Guimarães (1956/2005): *Grande Sertão: Veredas*, São Paulo: Editora Nova Fronteira.
- Santini, Lidrino S.J. (1945): *O Triunfo de Anchieta*, Palco Juvenil Nr. 38, Rio de Janeiro (Archiv Padre Antônio Vieira/Museu Anchieta, São Paulo).
- Silva, Antônio José da (2006): *Diabinho da mão furada*, São Paulo [O Judeu].
- Suassuna, Ariano (1964): *Farsa da Boa Preguiça*, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.
- (1971): *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-voltà*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1977): *História d'o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, Rio de Janeiro: José Olympio.

- (1979): *Der Stein des Reiches oder Die Geschichte des Fürsten vom Blut des Geh-und-Kehr-Zurück*, Stuttgart: Klett-Cotta (Übersetzer Georg Rudolf Lind).
- (1955/86): *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro: Agir Editora.
- (1959/2005): *A Pena e a Lei*, Rio de Janeiro: Agir Editora.
- Vicente do Salvador (1982): *História do Brasil 1500-1627*, São Paulo: Ed. Itatiaia

### **Sekundärliteratur**

*Zur Personifikation, Prosopopoeia und den Tropen*

- Allen, Don Cameron (1970): *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Auerbach, Erich (1938/1967): „Figura.“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern & München: Francke Verlag, 55-92.
- (1946/2001): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag.
- Bloomfield, Morton W. (1963): „A Grammatical Approach to Personification Allegory“, in: *Modern Philology*, Vol. 60, Nr. 3, S. 161-171.
- Chase, Cynthia (1986): *Decomposing Figures*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Clifford, James (2011): „On Ethnographic Allegory“, in: ders. (Hg.), *Writing Culture*, Berkeley: University of California Press, S. 98-121.
- De Man, Paul (1981): „Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading“, in: *Diacritics*, Vol. 11, Nr. 4, S. 17-35.
- (1984): *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press.
- (1988): *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer, Bernhard (1990): „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie: Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 64, Nr. 2, S. 247-277.
- Fontanier, Pierre (1968): *Les Figures du Discours*, Paris: Flammarion.
- Fletcher, Angus (1964): *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, New York: Cornell University Press.
- Flusser, Vilém (1965/2006): *A História do Diabo*, São Paulo: Annablume.
- Frank, Robert W. (1953): „The Art of Reading Medieval Personification-Allegory“, in: *ELH*, Vol. 20, Nr. 4, S. 237-250.
- Gebauer, Gunter (1984): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Genette, Gérard (1969): *Figures II*, Paris: Seuil.
- Gombrich, E. H. (1948): „Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 11, S. 163-192.
- Guldin, Rainer (2011): „‘Acheronta movebo‘. On the Diabolical Principle in Vilém Flusser's Writing“, *Flusser Studies*, Nr. 11.
- Haverkamp, Anselm (1991): *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Herder, Johann Gottfried von (1920): „Plastik“, in: Theodor Matthias (Hg.), *Herders Werke, Dritter Band*, Leipzig & Wien: Bibliographisches Institut.
- Kiening, Christian (2003): *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Lausberg, Heinrich (2008): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1966): „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: ders., *Gesammelte Werke in Zwei Bänden. Zweiter Band*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, S. 7-119.
- (1966): „Wie die alten den Tod gebildet“, in: ders., *Gesammelte Werke in Zwei Bänden. Zweiter Band*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, S. 120-170.
- Logemann, Cornelia (2011): „Allegorie und Personifikation“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Lexikon der Kunstwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, S. 14-19.
- Menke, Bettine (2000): *Prosopopeia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Miller, J. Hillis (1990): *Versions of Pygmalion*, Cambridge: Harvard University Press.
- Moore, Bryan L. (2008): *Ecology and Literature. Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-First Century*, New York: Palgrave Macmillan.
- Newman, Barbara (2003): *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Owens, Craig (1980): „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *October*, Vol. 12, S. 67-86.
- (1980): „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2“, in: *October*, Vol. 13, S. 58-80.
- Panofsky, Erwin (1924/ 1968): *IDEA. A concept in art theory*, Columbia: University of South Carolina Press.
- Paxson, James J. (1994): *The poetics of personification*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riffaterre, Michael (1985): „Prosopopeia“, in: *Yale French Studies*, Nr. 69, S. 107-123.
- Ross, Waldo (1976): *Problemática de la literatura hispanoamericana*, Berlin: Colloquium Verlag.
- Schlossmann, Siegmund (1906): *PERSONA und ΠΡΟΣΩΠΙΟΝ im Recht und im christlichen Dogma*, Kiel & Leipzig: Lipsius & Tischer.
- Tambling, Jeremy (2010): *ALLEGORY*, New York: Routledge.
- Todorov, Tzvetan (1977): *Théories du symbole*, Paris: Seuil.
- Warner, Marina (1989): *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- White, Hayden (1999): *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Winckelmann, Johann Joachim (1766): *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden.

#### *Zur Sprachkritik*

- Agamben, Giorgio (2007): *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Austin, John L. (1973): *How to Do Things With Words*, New York: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (1921/22/2007): *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1928/1978): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1966/2001): „Sprachsituation und immanente Poetik“, in: ders., *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M. 2001, S. 120-135.

- (1979/2001): „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“, in: ders., *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Frankfurt a.M. 2001, S.193-209.
- (1998): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1974): *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998): *Aporien. Sterben – Auf die „Grenzen der Wahrheit“ gefaßt sein*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fenves, Peter (2001): *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*, Stanford: Stanford University Press.
- Gräb, Wilhelm et al. (2007): *Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007.
- Heidenreich, Felix (2005): *Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Johnson, Barbara (1985): „Rigorous Unreliability“, in: *Yale French Studies*, Nr. 69, S. 73-80.
- Lakoff, George & Mark Johnson (2007): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg: Carl-Auer Verlag.
- Menninghaus, Winfried (1980): *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1986): *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- O'Neill, John (1986): *Five Bodies. The Human Shape of Modern Society*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Rancière, Jacques (2010): *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, Zürich: diaphanes.
- (2010): *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*, Zürich: diaphanes.
- Rentsch, Thomas (2007): „Die Funktion der Einbildungskraft in Ästhetik und Religion“, in: Wilhelm Gräb et al. (Hg.), *Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 259-270.
- Santner, Eric L. (2006): *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Weigel, Sigrid (2008): *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.

#### *Zum geistlichen Spiel der Kolonialzeit*

- Agnolin, Adone (2007): *Jesuitas e Selvagens. A Negociação da Fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séc. XVI-XVII)*, São Paulo: Humanitas.
- Arróniz, Othón (1979): *teatro de evangelización en nueva españa*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bailey, Gauvin Alexander (1999): *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Baumgarten, Jens (2007): „El papel de las artes plásticas en la actividad misionera de los jesuitas: el ejemplo de los jesuitas Johann Xaver Treyer y Johann Philipp Bettendorf en Pará y Maranhão“, in: Karl Kohut & María Cristina Torales Pachecho (Hg.), *Desde los confines de los imperios ibéricos. Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*, Frankfurt a.M.: Vervuert, S. 297-325.
- Bosi, Alfredo (1993): *A Dialética da Colonização*, São Paulo: Ed. Schwarcz.

- Broc, Numa (1986): *La géographie de la Renaissance*, Paris : Les Éditions du C.T.H.S.
- Cervantes, Fernando (1994): *The Devil in the New World. The Impact of Diabolism in New Spain*, New Haven & London: Yale University Press.
- Cilveti, Angel L. (1977): *El Demonio en el Teatro de Calderón*, Jávea: Albatros Ediciones.
- Fischer-Lichte, Erika (2007) „Theater und Fest – Anmerkungen zum Verhältnis der Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters“, in: Ingrid Kasten & Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin: de Gruyter, S. 3- 17.
- Gewecke, Frauke (1974): *Thematische Untersuchungen zu dem Vor-Calderonianischen ‚Auto Sacramental‘*, Genève: Droz.
- González Luis, Francisco (1988): *José de Anchieta. Vida y Obra*, Tenerife: La Laguna.
- Kalewska, Anna (2007): „Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro“, *Itinerários. Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Históricos y Antropológicos*, Araraquara, Nr. 6, S. 175-193.
- Kierkegaard, Sören (1844/1960): *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kohut, Karl & María Cristina Torales Pachecho (Hg.) (2007): *Desde los confines de los imperios ibéricos. Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*, Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Kurtz, Barbara E. (1991): *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- Lima, Jorge de (1937): *Anchieta*, Rio de Janeiro: ABC Limitada.
- Lombardi, Elena (2007): *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Mello e Souza, Laura de (1987): *O Diabo e a Terra de Santa Cruz. Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial*, São Paulo: Ed. Schwarcz.
- Métraux, Alfred (1928/1979): *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Ortiz, Fernando (1959/1975): *Historia de una Pelea Cubana contra los Demonios*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pécora, Alcir (2008): *Teatro do Sacramento. A Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de Antonio Vieira*, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Peirano Falconi, Luis & Lucila Castro de Trelles (Hg.) (2008): *Teatro y fé: los autos sacramentales en el Perú*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinheiro, Teresa (2004): *Aneignung und Erstarrung. Die Konstruktion Brasiliens und seiner Bewohner in portugiesischen Augenzeugenberichten 1500-1595*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Poppenberg, Gerhard (2003): *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen ‚auto sacramental‘ von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Reff, Daniel T. (2005): *Plagues, Priests, and Demons*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Ridder, Klaus (2004): „Erlösendes Lachen. Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik“, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 195-206.

- Russell, Jeffrey Burton (1984): *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Santos, Beatriz Catão Cruz (2005): *O Corpo de Deus na América. A Festa de Corpus Christi nas Cidades da América Portuguesa – Século XVIII*, São Paulo: Annablume.
- Sten, María (1974): *Vida y Muerte del Teatro Nahuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México D.F.: Sep Setentas.
- Warning, Rainer (1974): *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des Geistlichen Spiels*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.) (2004): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Zugasti, Miguel (2005): *La Alegoría de América en el Barroco Hispánico: del Arte Efímero al Teatro*, Valencia: pre-textos.

#### *Zu Hilda Hilst*

- Araújo, Rosanne Bezerra de (2009): *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*, João Pessoa (Dissertation).
- Azevedo Filho, Deneval Siqueira de (2002): *holocausto das fadas. a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst*, São Paulo: Annablume.
- Blumberg, Mechthild (2004): *Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation: zur Dialektik zwischen Metaphysik und Körperlichkeit in Prosa und Lyrik der brasilianischen Autorin Hilda Hilst*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Coelho, Nelly Novaes (1993): *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo: Ed. Siciliano.
- Ferreira-Pinto, Cristina (2004): *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Foster, David William & Roberto Reis (1981): *A dictionary of contemporary Brazilian authors*, Tempe: Center for Latin American Studies.
- Foster, David William (1997): *Sexual textualities: essays on queer/ing Latin American writing*, Austin: University of Texas Press.
- Greenberg, Steven (2007): *Wrestling with God and Men. Homosexuality in the Jewish tradition*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Hutcheon, Linda (1980/84): *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, New York & London: Methuen.
- Kulawik, Krzysztof (2009): *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid & Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Lupton, Julia Reinhard (2000): „Creature Caliban”, in: *Shakespeare Quarterly* 51, Nr. 1, S. 1-23.
- Payne, Judith A. & Earl E. Fitz (1993): *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America. A Comparative Assessment*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Queiroz, Vera (2000): *Hilda Hilst: três leituras*, Rio de Janeiro: Ed. Mulheres.
- (2005): „Hilda Hilst e a Arquitetura de Escombros”, in: *Passages de Paris*, Vol. 1, S. 91-101.
- Rela, Walter (1994): *Diccionario de escritores brasileños contemporáneos*, Montevideo: Ed. Relieve.

- Stern, Irwin (1988): *Dictionary of Brazilian Literature*, New York: Greenwood Press.
- Suttana, Renato (2006): „Hilda Hilst: A Ficção em Busca de Deus“, *ANALECTA*, Vol. 7, Nr. 2, S. 133-144.
- Theresia von Jesu (1938): *Die Seelenburg*, München: Verlag Rösel-Pustet.

*Zu den orixás*

- Afolabi, Niyi (1998): „A visão mítico-trágica na dramaturgia abdiasiana“, in: *HISPANIA*, Nr. 81, S. 530-540.
- Afolabi, Niyi & Márcio Barbosa & Esmeralda Ribeiro (Hg.) (2007): *A Mente Afro-Brasileira. Crítica Literária e Cultural Afro-Brasileira Contemporânea*, Trenton & Asmara: Africa World Press.
- Araújo, Emanuel (Hg.) (1994): *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: Reflexões Iconográficas. Memória*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo (Ausstellungskatalog).
- (Hg.) (2001): *Para nunca esquecer: negras memórias – memórias de negros*, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional (Ausstellungskatalog).
- (Hg.) (2005): *Brasileiro, Brasileiros*, São Paulo: Museu Afro-Brasil (Ausstellungskatalog).
- (Hg.) (2005): *Odorico Tavares, a minha casa baiana. Sonhos e desejos de um colecionador*, São Paulo: imprensa oficial (Ausstellungskatalog).
- (Hg.) (2006): *África e Africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*, São Paulo: Museu Afro-Brasil (Ausstellungskatalog).
- Asante, Molefi Kete & Abu S. Abarry (Hg.) (1996): *African Intellectual Heritage. A Book of Sources*. Philadelphia: Temple University Press.
- Awolalu, J. Omosade (1979): *Yoruba Beliefs and Sacrificial Rites*, London: Longman.
- Bardi, P.M. & C.P. Valladares (Hg.) (1981): *O Construtivismo Afetivo de Emanuel Araújo*, São Paulo: Raízes (Ausstellungskatalog).
- Barnes, Sandra T. (Hg.) (1989): *Africa's OGUN. Old World and New*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Barretti Filho, Aulo (Hg.) (2010): *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu. Origens, Tradições e Continuidade*, São Paulo: edusp.
- Bellegarde-Smith, Patrick (Hg.) (2005): *Fragments of Bone. Neo-African Religions in a New World*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Beniste, José (2006): *Mitos Yorubás. O Outro Lado do Conhecimento*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Blier, Suzanne Preston (1995): *African Vodun. Art, Psychology, and Power*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Branch, William B. (Hg.) (1993): *Crosswinds. An Anthology of Black Dramatists in the Diaspora*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Brisson, Luc (2004): *How Philosophers Saved Myths. Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Chicago & London: The University of Chicago.
- Cabrera, Lydia (1975): *El Monte (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folclore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)*, Miami: New House Publishers.
- Campbell, Bolaji (2007): „Reinventing Identities in the New World: Ori-Olokun as Zumbi dos Palmares“, in: Niyi Afolabi & Márcio Barbosa & Esmeralda Ribeiro (Hg.), *A Mente Afro-Brasileira. Crítica Literária e Cultural Afro-*

- Brasileira Contemporânea*, Trenton & Asmara: Africa World Press, S. 197-215.
- Capone, Stefania (2010): *Searching for Africa in Brazil. Power and Tradition in Candomblé*, Durham & London: Duke University Press.
- Cascudo, Luis da Câmara (1999): *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo: Global Editora.
- Castro, Yeda Pessoa de (2005): *Falares Africanos na Bahia. Um Vocabulário Afro-Brasileiro*, Rio de Janeiro: Topbooks.
- Daniel, Yvonne (2005): *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Danto, Arthur C. (2007): „Black, White, Gold. Monochrome and Meaning in the Art of Louise Nevelson”, in: Brooke Kamin Rapaport (Hg.), *The Sculpture of Louise Nevelson. Constructing a Legend*, New Haven & London: Yale University Press, S. 38-47.
- De la Maza, Luis Mariano (2006): „Die Metapher des Knotens als Leitfaden zur Interpretation der *Phänomenologie des Geistes*“, in: Dietmar Köhler (Hg.), *Phänomenologie des Geistes*, Berlin: Akademie Verlag, S. 229-243.
- Desmangles, Leslie G. (1992): *The Faces of the Gods*, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Domingues, Petrônio (2009): „Tudo preto. A invenção do teatro negro no Brasil”, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 42, Nr. 2, S. 113-128.
- Drewal, Henry John (2007): „Art History, Agency, and Identity: Yoruba Transcultural Currents in the Making of Black Brazil”, in: Niyi Afolabi & Márcio Barbosa & Esmeralda Ribeiro (Hg.), *A Mente Afro-Brasileira. Crítica Literária e Cultural Afro-Brasileira Contemporânea*, Trenton & Asmara: Africa World Press, S. 169-196.
- Elbein dos Santos, Juana (1975/2007): *Os Nãgô e a Morte. Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*, Petrópolis: Ed. Vozes.
- Fagg, William Buller (1982): *Yoruba. Sculpture of West Africa*, London: Collins.
- Farias, Agnaldo (2008): „Emanuel Araújo, os dois“, in: Ricardo Ohtake (Hg.), *Emanuel Araújo. autobiografia do gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, S. 20-43.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Gonçalves da Silva, Vagner (2007): *Intolerância Religiosa. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*, São Paulo: edusp.
- Gruzinski, Serge (1999): *La pensée métisse*, Paris: Fayard.
- (2001): *Images at War. Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*, Durham & London: Duke University Press.
- Guthrie, Stewart (1993): *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- Ilésánmí, Thomas Mákanjúolá (1991): „The Traditional Theologians and the Practice of Òrìsà Religion in Yorùbáland”, in: *Journal of Religion in Africa*, Vol. 21, Nr. 3, S. 216-226.
- Köhler, Dietmar & Otto Pöggeler (Hg.) (2006): *Phänomenologie des Geistes*, Berlin: Akademie Verlag.
- Köpping, Klaus-Peter & U. Rao (Hg.) (2000): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster & Hamburg & London: LIT.

- Larkin Nascimento, Elisa (2007): *The Sorcery of Color. Identity, Race, and Gender in Brazil*, Philadelphia: Temple University Press.
- Lawal, Babatunde (2001): „Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art”, in: *The Art Bulletin* 83, Nr. 3, S. 498-526.
- Lody, Raul (1995/2006): *O povo do santo. Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*, São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Logemann, Cornelia & Michael Thimann (Hg.) (2011): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich: diaphanes.
- (2011): „Mantel der Bilder – Mantel der Gedanken. Die Anti-Integumenta der Iconologia“, in: ders. (Hg.), *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich: diaphanes, S. 167-198.
- Martins, Leda Maria (1995): *A Cena em Sombras*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Martins, Suzana Maria Coelho (2008): *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, Salvador: EGBA.
- Mary, André (2000): *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris: CERF.
- Mason, John (1998): „Yorùbá Beadwork in the Americas: Òrìsà and Bead Color”, in: *African Arts*, Vol. 31, Nr. 1, S. 28-35, 94.
- Mendes, Miriam Garcia (1993): *O Negro e o Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro: IBAC.
- Nevelson, Louise & Edward Albee (1980): *Louise Nevelson. Atmospheres and Environments*, New York: Potter (Ausstellungskatalog).
- Ohtake, Ricardo (Hg.) (2008): *Emanoel Araújo. autobiografia do gesto*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake (Ausstellungskatalog).
- Ojo, Olatunji (2009): „’Heepa’ (Hail) Òrìsà: The Òrìsà Factor in the Birth of Yoruba Identity”, in: *Journal of Religion in Africa*, Vol. 39, S. 30-59.
- Okayama, Yassu (1992): *The Ripa Index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk: Davaco.
- Omari-Tunkara, Mikelle Smith (2005): *Manipulating the Sacred. Yorùbá Art, Ritual, and Resistance in Brazilian Candomblé*, Detroit: Wayne State University Press.
- Poort, Mattijs van de (2006): „Visualizing the sacred: Video technology, “televisual” style, and the religious imagination in Bahian candomblé”, in: *American Ethnologist*, Vol. 33, S. 444-461.
- Prandi, Reginaldo (2001): *Mitologia dos Orixás*, São Paulo: Ed. Schwarcz.
- Radin, Paul (1956/2002): „The Winnebago Trickster Figure“, in: Michael Lambek (Hg.) *A Reader in the Anthropology of Religion*. Malden & Oxford: Blackwell, S. 244-257.
- Rapaport, Brooke Kamin (Hg.) (2007): *The Sculpture of Louise Nevelson. Constructing a Legend*, New Haven & London: Yale University Press (Ausstellungskatalog).
- (2007): „Louise Nevelson. A Story in Sculpture”, in: ders. (Hg.), *The Sculpture of Louise Nevelson. Constructing a Legend*, New Haven & London: Yale University Press, S. 2-25.
- Rush, Dana (2001): „Contemporary Vodun Arts of Ouidah, Benin”, in: *African Arts*, Vol. 34, Nr. 4, S. 32-47.
- Sansi, Roger (2007): *Fetishes and Monuments. Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century*, New York & Oxford: Berghahn Books.
- Santos, Jocélio Teles dos (1995): *O Dono da Terra. O Caboclo nos Candomblés da Bahia*, Salvador: SarahLetras.
- Schüürmann, Dania (2012): „Betwixt and Between: Dämonen-Trickster im

- brasilianischen Theater.“, in: Friedemann Kreuder (Hg.) *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 663-676.
- (2009): „Ästhetik eines Widerstandes: Szenarien des Candomblé im mythopoetischen Archiv des ‚schwarzen‘ Theaters in Brasilien“, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas: Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 115-126.
- Segato, Rita Laura (2005): Santos e Daimones. *O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquetipal*, Brasília: Ed. Universidade de Brasília.
- Seznec, Jean (1940/90): *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Silveira, Renato da (2006): *O Candomblé na Barroquinha. Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*, Salvador: Ed. Maianga.
- Soyinka, Wole (1996): „African Classical Concepts of Tragedy“, in: Molefi Kete Asante & Abu S. Abarry (Hg.) *African Intellectual Heritage. A Book of Sources*, Philadelphia: The Temple University Press, S. 248-250.
- Thompson, Robert Farris (1995): „Face of the Gods: The Artists and Their Altars“, in: *African Arts*, Vol. 28, Nr. 1, S. 50-61.
- Turner, Victor W. (1995): *The ritual process: structure and anti-structure*, New York: Aldine de Gruyter.
- Valladares, Clarival do Prado (1970): „La iconografía africana en Brasil“, in: *Mundo nuevo*, Nr. 47, S. 57-63.
- Verger, Pierre (1968): *Flux et Reflux de la Traite des Nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos*, Paris: Mouton.
- Weis-Bomfim, Patricia (2002): *Afrobrasilianische Literatur. Geschichte, Konzepte, Autoren*, Mettingen: brasilienkunde verlag.
- Werner, Gerlind (1977): *RIPA'S Iconologia. Quellen-Methode-Ziele*, Utrecht: Haentjes Dekker & Gumbert.

#### *Zu Ariano Suassuna*

- Abreu, Maria Fernanda de (1994): *Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa: Ed. Estampa.
- Amado, Janaína (1995): „Região, Sertão, Nação“, in: *Estudos Históricos*, Vol. 8, Nr. 15, S. 145-151.
- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benson, Elizabeth P. (Hg.) (1972): *The Cult of the Feline*, Washington D.C.: Trustees for Harvard University.
- Berger, Renate & Inge Stephan (Hg.) (1987): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln & Wien: Böhlau.
- Bronfen, Elisabeth (1994): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Antje Kunstmann.
- Ehland, Christoph & Robert Fajen (Hg.) (2007): *Das Paradigma des Pikaresken*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Freire, Deolinda & Eliana Nagamini & Marcela Cucci Silvestre (2007): „As Personagens Femininas na Adaptação *A Pedra do Reino*“, in: Guaraciaba Micheletti (Hg.), *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*, São Paulo: Paulistana, S. 179-197.

- Hermes, Gundula (1995): *Otorongo und Puma. Ethnohistorische Studien zur Raubkatzen-Symbolik in der Inka- und Aymara/Quechua-Kultur*, Regensburg: S. Roderer Verlag.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno (2006): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Johnson, Carroll B. (1983): *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Jung, C.G. (1954): *Von den Wurzeln des Bewusstseins. Studien über den Archetypus*, Zürich: Rascher.
- Kirchner, Gottfried (1970): *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart: Metzler.
- Mazzari, Marcus V. (2008): „Figurações do “mal” e do “maligno” no Grande sertão: veredas”, in: *Estudos Avançados*, Vol. 22, Nr. 64, S. 273-290.
- Mertin, Ray-Güde (1979): *Ariano Suassuna: Romance d'a Pedra do Reino. Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat*, Genève: Droz.
- Micheletti, Guaraciaba (Hg.) (2007): *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*, São Paulo: Paulistana.
- (2007): „Memória e Constituição do Discurso d'A Pedra do Reino, de A. Suassuna”, in: ders. (Hg.), *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*, São Paulo: Paulistana, S. 51-72.
- Nabokov, Vladimir (1985): *Die Kunst des Lesens. Cervantes „Don Quijote“*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Nilsson, Martin P. (1950): *Geschichte der Griechischen Religion. Band 2. Die Hellenistische und Römische Zeit*, München: Beck.
- Nogueira, Maria Aparecida Lopes (2000): *Ariano Suassuna. O Cabreiro Tresmalhado*, São Paulo: Palas Athena.
- Roe, Peter G. (1998): „Paragon or Peril? The jaguar in Amazonian society”, in: Nicholas J. Saunders (Hg.), *ICONS OF POWER. Feline symbolism in the Americas*, London & New York: Routledge, S. 171-202.
- Rösch-von der Heyde, Wiebke (1999): *Das Sphinx-Bild im Wandel der Zeiten. Vorkommen und Bedeutung (Teil 1, Text)*, Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf GmbH.
- Roskothen, Johannes (1992): *Hermetische Pikareske. Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans*, Frankfurt a.M. & Bern & New York: Peter Lang.
- Santos, Idelette Muzart Fonseca dos (1999): *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, São Paulo: Editora da Unicamp.
- Saunders, Nicholas J. (Hg.) (1998): *ICONS OF POWER. Feline symbolism in the Americas*, London & New York: Routledge.
- Schüürmann, Dania (2011): „Morte Caetana, Fortuna und Frau Welt. Ariano Suassunas „Romance d'a Pedra do Reino““, in: *Graphos*, Vol. 13 (2011), Nr. 1, S. 99-107.
- Skowronek, Marianne (1964): *Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters*, Berlin: Selbstverlag (Fu Berlin Dissertationsschrift).
- Stolz, Christiane (1980): *Die Ironie im Roman des Siglo de Oro. Untersuchungen zur Narrativik im Don Quijote, im Guzmán de Alfarache und im Buscón*, Frankfurt a.M. & Bern: Peter Lang.
- Taureck, Bernhard H.F. (2008): *Don Quijote als Gelebte Metapher*, München: Wilhelm Fink Verlag.

- Tobias, Ruth (2002): *Der Sebastianismo in der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Zur literarischen Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Identität am Beispiel eines Erlösermythos*, Frankfurt a.M.: TFM-Verlag.
- Vassallo, Ligia (1993): *O Sertão Medieval. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Vermeule, Emily (1979): *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Vogado, Eguimar Simões (2008): *Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance da Pedra do Reino*, Araraquara (Tese de Doutorado).
- Warner, Marina (1976): *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London: Weidenfeld and Nicolson.

#### Diversa

- Aguiar, Flávio (1984): *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*, São Paulo: Ática.
- Almeida, Marcos Renato Holtz de (2008): „As metamorfoses do Diabo na Modernidade: a secularização do mito e sua apropriação pela indústria cultural do século XX” (Dissertationschrift UNESP Araraquara).
- Alt, Peter-André (2010): *Ästhetik des Bösen*, München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan (1996): „Translating Gods. Religion as a factor of cultural (in)translatability”, in: Sanford Budick & Wolfgang Iser, *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford: Stanford University Press, S. 25-36.
- (2010) *Religio duplex. Ägyptische Mysterien und europäische Aufklärung*, Berlin: Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag.
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- Campos, Haroldo de (1981/2008): *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- (1981): „Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”, in: *Revista Colóquio/Letras*, Nr. 62, S. 10-25.
- (2010): „The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration”, in: Lois Parkinson Zamora & M. Kaup (Hg.), *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham & London: Duke University Press 2010, S. 319-340.
- Clifford, James (Hg.) (2011): *Writing Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Devlieger, Patrick & Gerrit Loots & Jasmina Sermijn (2008): „The Narrative Construction of the Self: Selfhood as a Rhizomatic Story”, in: *Qualitative Inquiry*, Vol. 14, S. 632-650.
- Gilbert, Annette (2006): „Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt”, in: Susanne Strätling & Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 41-58.
- Lezama Lima, José (1948/1996): „Las imágenes posibles.“, in: José Prats Sariol (Hg.), *José Lezama Lima. La matéria artizada. (Críticas de arte)*, Madrid: Tecnos, S. 23-45.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2004): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- Opitz, Michael (Hg.) (2000): *Benjamins Begriffe. Erster Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Pellegrini, Tânia & Laurence Hallewell (2006): „Brazilian Fiction and the Postmodern Horizon: Rejection or Incorporation?“, in: *Latin American Perspectives*, Vol. 33, Nr. 4, S. 106-121.
- Platon (2008): *Sämtliche Werke. Band 2*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rama, Angel (1984): *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: Ed. El Andariego.
- Reinhardt, Karl (1927): *Platons Mythen*, Bonn: Verlag von Friedrich Cohen.
- Strätling, Susanne & Georg Witte (Hg.) (2006): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Toro, Fernando de (1995): „From Where to Speak? Latin American Postmodern/Postcolonial Positionalities“, in: *World Literature Today*, Vol. 69, Nr. 1, S. 35-40.
- Weber, Thomas (2000): „Erfahrung“, in: Michael Opitz (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster Band*, Frankfurt a.M., S. 230-259.
- Zamora, Lois Parkinson & Monika Kaup (Hg.) (2010): *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham & London: Duke University Press.
- Zima, Peter V. (1998): „Diskurse der Negativität: Von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard. Konstruktion und Krise des Subjekts zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *arcadia*, Vol. 33, Nr. 2, S. 285-311.
- (2010): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Stuttgart: UTB.

## **Anhang**

### **Zusammenfassung**

In dieser Arbeit geht es wesentlich um die Gestaltung des Ausdruckslosen. In einer Analogie zur religiösen Imagination konstituieren hierbei göttlich-dämonische Personifikationen den Untersuchungsgegenstand der literarischen Texte verschiedener Gattungen (Drama, Prosa, Lyrik). Als erstes historisches Moment der Figur der göttlich-dämonischen Personifikation gilt in Brasilien das koloniale geistliche Spiel. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt jedoch auf einem Korpus des 20. Jahrhunderts. Als Figur der (In-)Differenz kann der *daimon* bzw. die göttlich-dämonische Personifikation zu Diskussionen der Begrifflichkeit der Post-Moderne im Sinne einer ausgeprägten Sprachkritik beitragen. Die Kreatürlichkeit des Menschen bzw. seine arbiträre Existenz in der Welt, die sprachlich nur bedingt zugänglich wird, zeigt sich an der Begegnung mit allmächtigen Personifikationen.

### **Abstract**

How to give form to the inexpressible, that is the core issue of this thesis. By an analogy to religious imagination divine-demoniac personifications constitute the focus of analysis for the literary texts from various genres (drama, prose, lyric). As the first historical moment of the figural emergence of literary divine-demoniac personification in Brazil the colonial religious play must be considered. Still, the main interest of the thesis is a corpus of texts from the 20th century. As a figure of (in-)difference, the *daimon*, i.e. the divine-demoniac personification can be seen to make a fundamental contribution to a discussion of the concept of postmodernity in the sense of an overtly pronounced critique of language. Creaturely human life, i.e. the arbitrariness of being in the world, a world only insufficiently accessible through language, reveals itself in the encounter with mighty personifications.

### **Resumo**

Este trabalho trata, essencialmente, de problemas ligados à questão da figuração do inexprimível. Para tanto, a reflexão proposta utiliza-se de uma analogia entre a representação literária e o imaginário religioso – uma analogia expressa nas personificações divino-demoníacas – para dessa aproximação obter um parâmetro de análise destas figurações nos diversos gêneros (drama, prosa, lírica) que constituem o

corpus do estudo. Como figura da (in-)diferença, o *daimon*, ou seja a personificação divino-demoníaca, pode contribuir para se pensar criticamente o conceito de pós-modernidade no que diz respeito a uma crítica da linguagem, mais especificamente no que diz respeito ao conflito latente entre a condição existencial arbitrária do homem, da criatura, e uma linguagem sempre incapaz de exprimir o essencial. Sobre as obras a serem analisadas, é importante destacar que, embora os autos sacramentais do período colonial brasileiro possam ser considerados historicamente como primeira manifestação da personificação destas figuras divino-demoníacas, a ênfase desse trabalho será em um corpus composto por textos do século 20.

**Liste der aus dieser Arbeit hervorgegangenen Vorveröffentlichungen (Stand 2012)**

(2011) „Morte Caetana, Fortuna und Frau Welt. Ariano Suassunas „Romance d’a Pedra do Reino““, in: *Graphos*, Vol. 13, Nr. 1, S. 99-107.

(2012) „*Betwixt and Between*: Dämonen-Trickster im brasilianischen Theater.“, in: Friedemann Kreuder (Hg.) *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 663-676.

### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die Dissertation mit dem Titel „Personifikation, Prosopopoeia, Persona: Figurale Spielarten des *daimon* als Gestaltung des Ausdruckslosen in der brasilianischen Literatur“ selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift